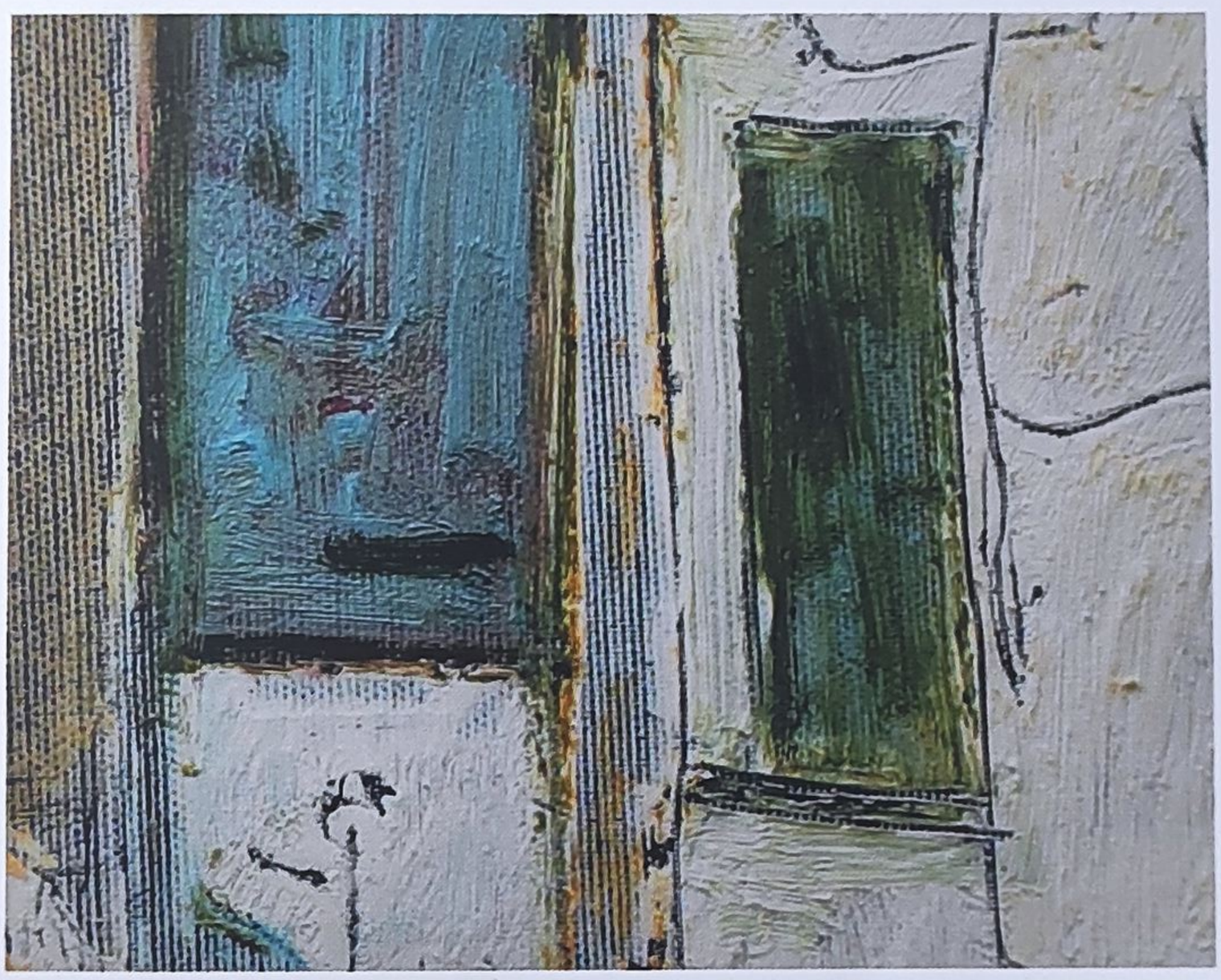
IV-2382
148378

Mihai Pamfil

COMPOZIŢIA VIZUALĂ

Repere fenomenologice



PERFORMANTICA

Mihai Pamfil

COMPOZIŢIA VIZUALĂ

Repere fenomenologice

XV - 2382

MINISTERUL EDUCATIEI NATIONALE
SI CERCETARII STIINTIFICE
UNIVERSITATEA NATIONALA DE ARTE
„GEORGE ENESCU"din IASI
BIBLIOTECA

14 8378

Biblioteca Universităţii Naţionale de Arte "George Enescu" Iaşi
C0020177

PERFORMANTICA

2016

Editura PERFORMANTICA
Institutul Naţional de Inventică, Iaşi
Iaşi, Campusul Universitar "Tudor Vladimirescu",
Corp T24, Etaj 1, CP 2002, OP 10, Iasi
Tel/fax: 0232-214763
www.inventica.org.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

PAMFIL, MIHAI
COMPOZIŢIA VIZUALĂ - Repere fenomenologice /

Mihai PAMFIL - Iaşi Performantica, 2016
Conţine bibliografie
ISBN 978-606-685-420-7

Consilier editorial:
Prof. univ. dr. Traian D. Stănciulescu

Secretar editorial:
Octav Păuneţ

Copertă:
pictură de Mihai Pamfil

COLECTIA "ARTE VIZUALE"
ACREDITATĂ DE CNCSIS BUCUREŞTI, 0291/15.09.2012
Coordonator colecţie: dr. inf. Carmen Tţă

EDITURĂ ACREDITATĂ DE CNCSIS BUCUREŞTI,
1142/30.06.2003
Copyright © 2016
Toate drepturile asupra acestei ediţii sunt rezervate autorului

Auzim tot mai frecvent astăzi că studiul compoziției în artă nu ar mai fi necesar, că arta trebuie să evolueze liber, în afara oricăror constrângeri, a oricăror limitări "dogmatice". Pentru artistul contemporan, concentrat asupra conținutului (conceptual), asupra mesajului (ideologic) pe care are a-l transmite Umanității, a compune bine, a desena bine, a mânui cum se cuvine culorile reprezintă simple activități "formale". Artistul de astăzi, "gonit din urmă de idee" nu se poate împiedica în astfel de mărunțișuri!

Subliniem că interesul pentru compoziție, pentru ordine al marilor artişti ai trecutului este rezultatul observării modului de alcătuire și funcționare a lumii, a universului. Ce s-ar alege de "conținutul" lumii acesteia dacă planetele și-ar părăsi traictoriile ordonate și s-ar deplasa haotic prin univers, se întreba, retoric, Mihai Olos! Neglijarea compoziției, a elementelor formale ale operei de artă cu argumentul că doar "conținutul", doar mesajul "conceptual" trebuie avute în vedere reprezintă, în opinia lui Dan Hălică, justificarea atitudinilor comode, căci idei, concepte poate avea oricine. Dificilă e tocmai întruparea lor în forme și structuri relevante:

" Iar ideea că ce nu este *concept oriented* este de dat deoparte şi că *autor oriented* este ceva depăşit mie mi se pare fără nici o noimă"….A vedea în artă doar " un instrument de ilustrat, de exemplificat o teză şi o poziţie este foarte arbitrar şi foarte, până la urmă, precar, din punct de vedere intelectual. Dumneavoastră spuneţi că orientarea spre obiect trebuie abandonată, că orientarea spre concept este un mare progres. Nu e adevărat deloc, adevărata etică aceasta este: a supunerii la obiect. Aceasta

dă obiectivitatea, aceasta este adevărata deontologie a meseriei noastre. Conceptele se pot fabrica mai uşor şi se pot verifica mai îndoielnic…. Adevărata validitate este supunerea la obiect, nu joaca cu problematica şi cu conceptele" (Dan Hălică - http://www.putna.ro/pdf/CP-2-2009.pdf).

Opinia că interesul pentru "conținut", pentru "ideologie" poate înlocui interesul pentru calitatea expresiei, a formei este combătută cu vechemență de numeroși creatori de prestigiu de la noi și de pe alte meridiane. Unul dintre ei este și Paul Gherasim, decanul de vârstă al grupuli "PROLOG":

"I*deologismul* pare a reprezenta pentru marele pictor principala noxă care amenință și strică frumusețea". "Față de cuvântul *idee*, Paul Gherasim a făcut o adevărată idiosincrazie. Pentru el, acesta funcționează în vorbire ca un descântec periculos care îl stârnește instantaneu pe Satana. Ca urmare, cuvântul *idee* trbuie alungat din vocabular sau, mai exact, ocolit cu precauție în exprimarea curentă…Paul Gherasim nu contenește, în ultima vreme, oricare ar fi împrejurarea, să amintească ritos că e un om fără idei, că, pur și simple, n-are idei… Maximalismul acestui comportament atipic n-a avut cum să rimeze cu atmosfera călduță imprimată dintotdeauna învățământului artistic" (citat din Sorin Dumitrescu, *Anticritice*, editura Fundației ANASTASIA, București, 2002, pag. 105).

Mihai Pamfil

Compoziţia vizuală

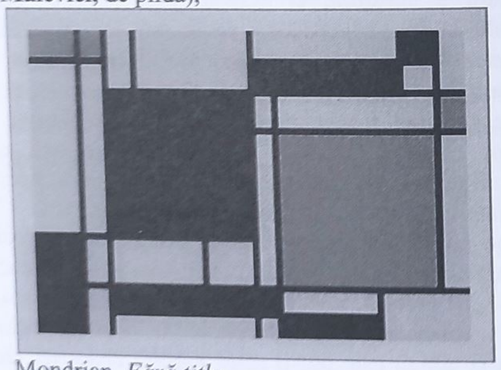
Compoziţia (lat. *compozitio* – aranjament, compus) este definită ca "unitate a formelor (semne iconice sau abstracte) şi a spaţiilor (intervalelor) dintre ele obţinută pe baza unei idei plastice de dispunere-ordonare, în funcţie de o anumită întindere spaţială (cu două sau trei dimensiuni), de [virtualităţile] expresive ale materialelor (structură, cromatică etc), de instrumentele şi procedeele tehnice întrebuinţate, de sensibilitatea artistică, de nivelul profesionalizării artistului..., de cultura vizuală şi, implicit, de dotaţia şi inteligenţa sa...." (Ion N. Şuşală, Ovidiu Bărbulescu – Dicţionar de artă – termeni de atelier, Ed. SIGMA, Bucureşti, 1993, ISBN 973-9077-22-6).

Pentru Liviu Lăzărescu, compoziția este o "modalitate specifică de structurare a elementelor unei opere de artă astfel încât să formeze un ansamblu omogen, echilibrat, indestructibil, capabil să transmită privitorului ideea și emoția artistului. Compoziția include preocupări pentru selecția, proporționarea, distribuirea și corelarea elementelor, dar nu se reduce la o simplă însumare a acestora, ci vizează crearea unei unități coerente, în care s-a produs o schimbare calitativă. Într-o asemenea totalitate diversele părți constitutive își păstrează identitatea, dar nu mai rămân disparate, ci par reunite printr-o forță internă; ca atare, a elimina un element oarecare dintr-o compoziție înseamnă a o dezechilibra până la dislocare. Ca principiu ordonator, la baza unei compoziții – figurative sau nonfigurative – stă aproape întotdeauna contrastul. A realiza o compoziție picturală înseamnă înseamnă a structura pe o suprafață dată – cu ajutorul punctului, liniei, formei, valorii și culorii – o unitate plastică indivizibilă. Identitatea dintre subiect și tablou este într-o mare măsură aparentă, chiar

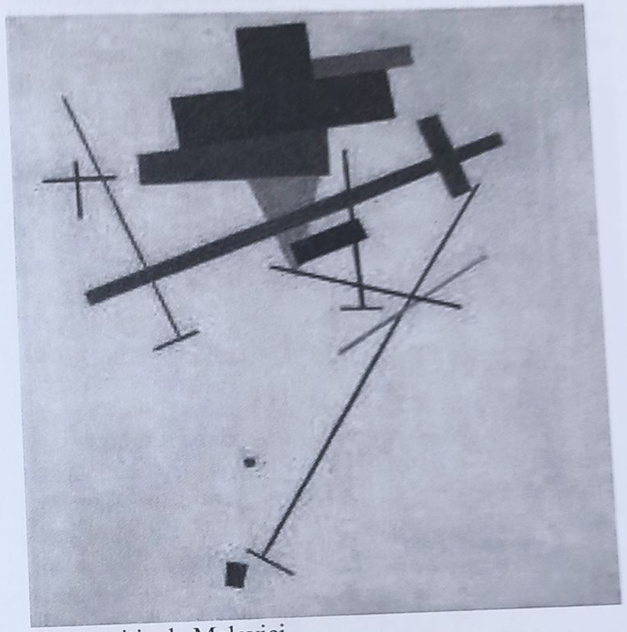
în operele cele mai descriptive. Elementele naturale sunt selectate, prelucrate, și metamorfozate în elemente plastice – adică în mijloace specifice de exprimare, în semne plastice, în convenții proprii limbajului pictural -, având valoare compozițională doar în măsura în care au suferit această metamorfoză. Distribuirea lor pe suprafața de lucru se face printr-unul din sistemele compoziționale pentru care optează pictorul (potrivit temperamentului său și temei propuse). Astfel, caracterul static sau dinamic, liniile de forță, tensiunile, centrele de interes, cromatica, ritmul, materia picturală, ca și și oricare mijloc de expresie plastică sunt subordonate structurii compoziționale de bază, singura în stare să le unească într-un tot omogen." (DICȚIONAR DE ARTĂ. FORME, TEHNICI, STILURI ARTISTICE, editura Meridiane, București, 1995, pag. 119).

Compoziția, așa cum este abordată în pictură, sculptură, grafică, tapiserie, foto-video etc., reprezintă o formă complexă de ordine: ORDINEA ARTISTICĂ.

Ordinea artistică poate fi evidentă, ca atunci când se operează cu forme şi structuri geometrice dispuse în raporturi limpezi, comensurabile (precum la **Mondrian sau Malevici,** de pildă),



Mondrian. *Fără titlu*



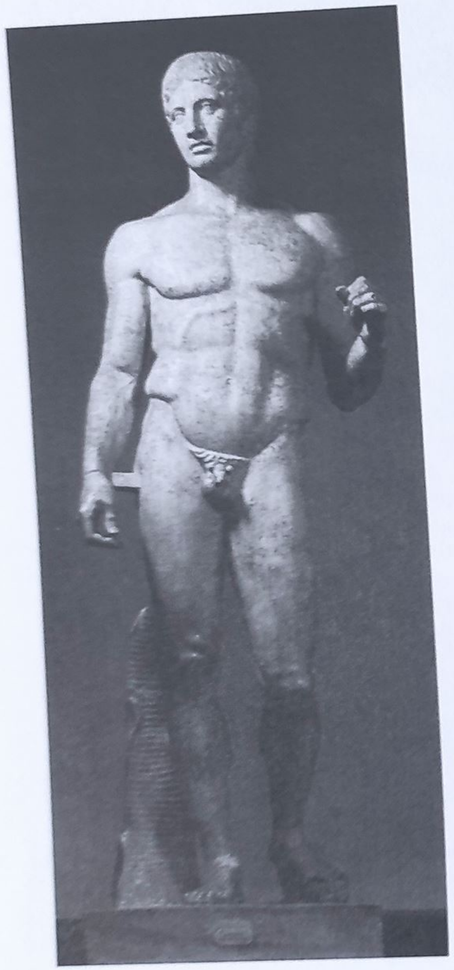
Compoziție de Malevici

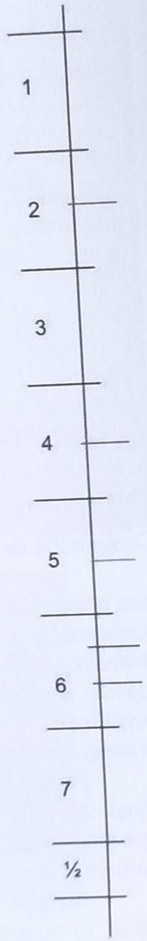
sau poate fi discretă, precum în cazul unor opere „lirice", bunăoară, a căror aparenţă poate induce senzația de alcătuire aleatorie, la limită – haotică.}. În cazul acestora, adesea, dincolo de planul aparent neordonat poate fi identificată, la o cercetare atentă, existența unei ordini de alt rang, funcționând ca bază a compoziției vizuale.

Pentru pitagoricieni, ORDINEA este temeiul însuşi al FRUMUSEŢII. În conformitate cu această concepţie, frumusețea aparține înainte de toate formelor geometrice regulate, expresie directă a ordinii numerice.

În sculptură, ordinea generatoare de frumusețe se obține, în această concepție, prin aplicarea unor canoane

elaborate pe baze matematice. La vechii greci, cel mai cunoscut este canonul referitor la proporţiile corpului omenesc, creat de **Policlet**, pe baza unor măsurători.





Dar canonul matematic este aplicat cu predilecţie în arhitectură. El stabileşte reguli precise de construcţie şi proporţionare a edificiilor (în majoritatea situaţiilor, temple şi teatre), acordînd aceeaşi atenţie ansamblului şi elementelor constitutive: coloane, capiteluri, cornişe, frize, frontoane. Nimic nu este lăsat la voia întîmplării. Iată de pildă, potrivit lui Vitruviu[1], modul de proporţionare a Tezeumului atenian: frontispiciul hexatil are 27 de moduli (un modul este egal cu raza unei coloane). Cele 6 coloane cuprind 12 moduli, cele două interaxuri laterale cîte 2,7 . Raportul dintre o coloană şi interaxul central este de 5:8. Trigliful are lăţimea de 1 modul iar metopa de 1,6, astfel încît raportul lor e tot de 5:8. Aceleaşi prescripţii scrupuloase se găsesc şi în alte canoane. Iată un exemplu, preluat din aceeaşi sursă: după stabilirea dimensiunii elementului modular, pe baza unor calcule, se va deduce orînduirea întregii lucrări. Grosimea coloanei va avea 2 moduli; înălţimea, inclusiv capitelul, 4; înălţimea capitelului, 1; lăţimea lui, 2 şi 1:6... Înălţimea arhitravei, incluzînd listelul şi picăturile, va avea 1..... Triglifele şi metopele vor avea pe verticală 1,5 moduli, iar pe orizontală, 1.

La geci, prescripţiile canonice ghidează pînă şi meşteşugul, lipsit de prestigiu, al confecţionării vaselor. Hambidge şi Caskey, doi cercetători din S.U.A., arată că, de cele mai multe ori, în stabilirea proprţiilor unei cupe, unei amfore sau unui vas oarecare se operează cu numere „geometrice": 1 / radical din 2; 1 / radical din 3; 1 / radical din 5. Ceramiştilor nu le-ar fi fost străin nici numărul de aur: 1, 618...

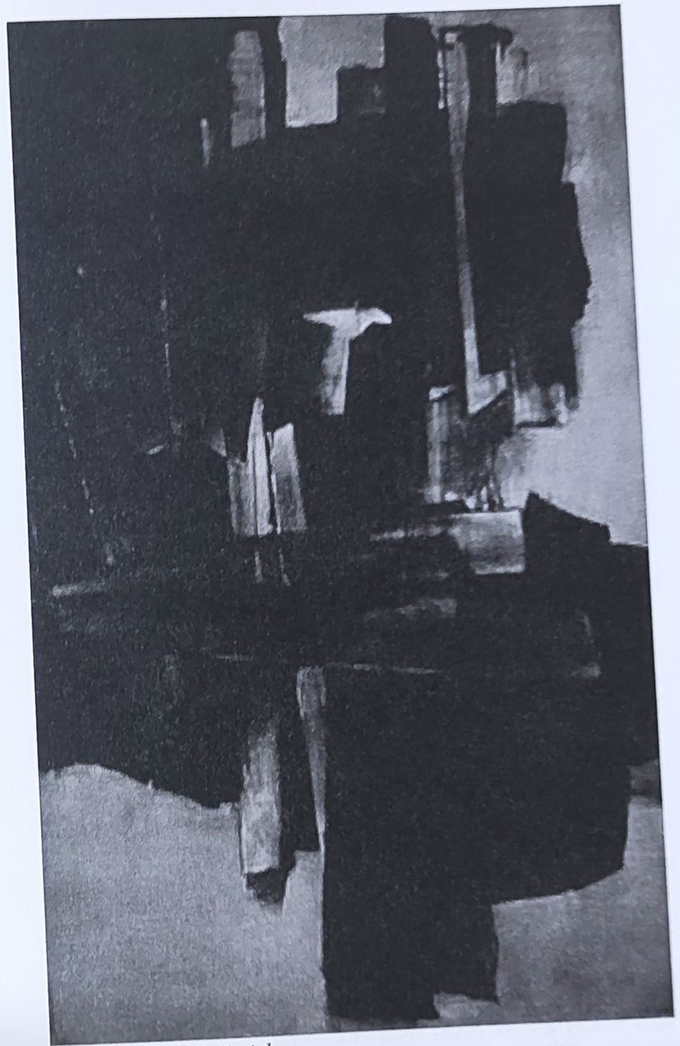
O anumită detaşare de rigoarea canoanelor se manifestă în domeniul picturii, în care exprimarea este mult mai liberă. Totuşi, principiile matematice sînt aplicate şi aici (după Charles Bouleau), dar în forme voalate. Ele

[1] **Vitruviu**, citat de Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. I, pag. 93

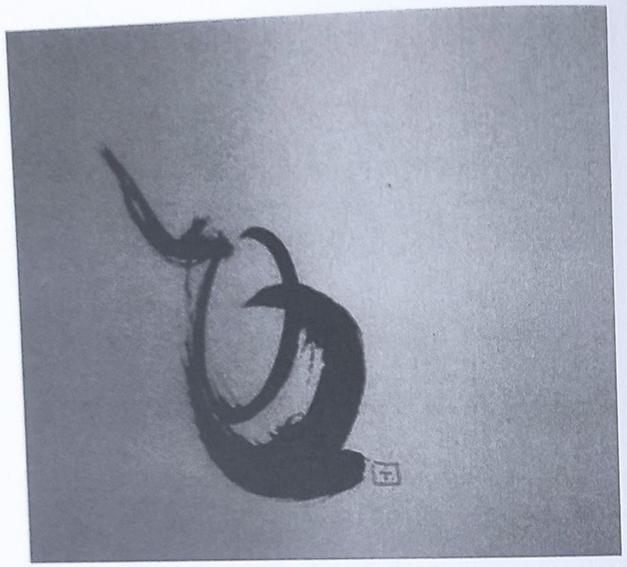
privesc structura secretă a imaginii, putînd fi descoperite doar la o analiză specializată. Iar atunci cînd nu putem vorbi de principii matematice propriu-zise, putem vorbi de o intuiţie matematică, sau de o „intuiţie geometrică”[2]. Acest tip de intuiţie este prezent pînă şi în cele mai spontane reprezentări artistice. Pamfilos din Amfilopolis a putut să picteze, cu spontaneitatea care îi era proprie, „chiar trăsnetul şi fulgerul”[3] tocmai pentru că avea o extraordinară intuiţie matematică, potenţată de studii temeinice în domeniul matematicii: „Pliniu (cel Bătrîn) ne spune că pictorul Pamfilos (din Amfilopolis), maestrul marelui Apelles, era un matematician distins care pretindea că nimeni nu poate fi un bun artist fără aritmetică şi geometrie”. [Ni-l putem închipui pe Pamfilos ca pe un gestual al Antichităţii, precursorul îndepărtat al lui Hartung , Soulages ori Ion Truică, artişti ai esenţelor matematice transpuse în tuşe sensibile].

Hans Hartung. *Compoziţie*

[2] termen de inspiraţie kantiană, adoptat de **Zamfir Dumitrescu** în *Structuri geometrice, structuri plastice*, Bucureşti Ed. Meridiane, 1984, pag. 12.
[3] T, *op. cit.*, vol. I, pag. 117



Soulages. *Fără titlu*.

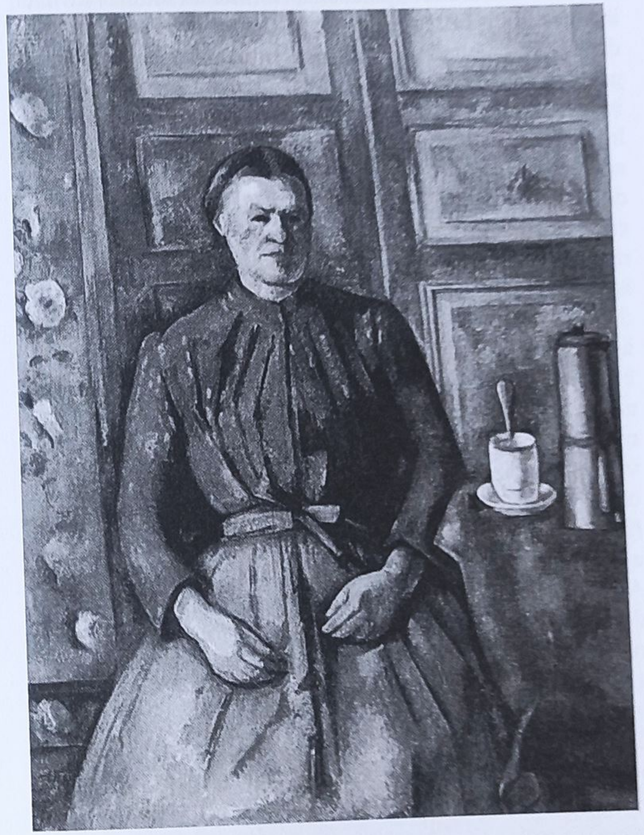


In Truică. *Semn*

În perioada modernă, asocierea preceptelor matematice (geometrice) cu sfera artelor plastice se face în vecinătatea unor curente precum: Cubismul, Constructivismul, Neoplasticismul, Suprematismul, Op-art-ul, mişcarea Bauhaus etc.

Precursorul imediat al acestor curente (care au în comun apelul la soluţii sau metode de generare a imaginii bazate pe posibilităţile geometriei) este **Cézanne**. Cézanne este preocupat de introducerea în pictură a unor principii de construcţie riguroase. Deşi sensibil la vibraţia aparenţelor, pictorul doreşte să descopere substratul lor durabil, armura lor geometrică, „esenţa". Potrivit lui **Cézanne**, totul în pictură poate fi tratat prin sferă, con şi cilindru. Perspectiva (a cărei utilizare este necesară, după **Cézanne**, întrucît cîmpul privirii este tridimensional, adîncimea fiind dimensiunea lui de bază) face şi ea parte din arsenalul

mijloacelor geometrice (pe care pictorul le are la dispoziţie), reprezentarea perspectivică implicînd ideea de con (de conicitate).



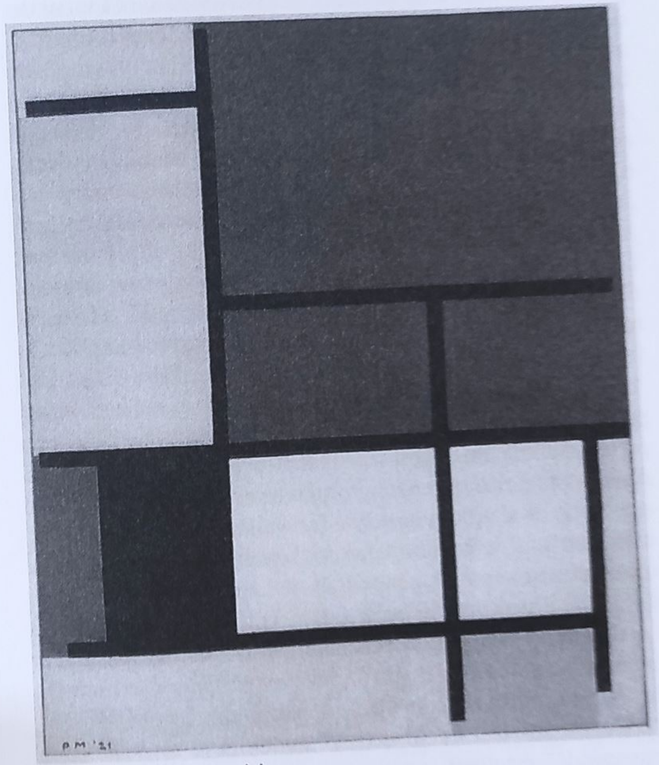
Cézanne conştientizează faptul că geometria se aplică nu doar formelor, ci şi culorilor, care se modifică perceptual potrivit unui gradient perspectivic.

De subliniat că geometrismul cézannian nu neagă aparenţa sensibilă, ci doar o discliplinează, îi evidenţiază suportul raţional, soliditatea, plenitudinea (după Mikel Dufrenne aceasta însemnînd „plinătatea formei sensibile în faţa intelectului"). În reprezentarea realului, soluţia onestă este, după Cézanne, dincolo de extremismul unor declaraţii, găsirea unui raport just (în sensul doctrinei pitagoreice) între aparenţă şi substratul ei, căci armonia trebuie înţeleasă nu doar ca stare de concordie între aparent şi aparent sau între esenţial şi esenţial, ci şi, sau poate înainte de toate ca echilibru între componenta de suprafaţă şi componenta lăuntrică a lucrurilor [deşi, după Kant, aceasta nu este o autentică esenţă, reprezentînd , pentru raţiune, ea însăşi o aparenţă, o formă. Potrivit lui Kant, esenţa, numită de el noumenon, lucru sau obiect „în sine", este incomprehensibilă[4]. Dar Cézanne are în vedere nu esenţa, în sens filosofic, a lucrurilor, care este abstracţiune pură, nereprezentabilă, ci tot ceva de ordinul formei, dar care, în raport cu aparenţa accidentală, de primă instanţă, are valenţele esenţei. Fără îndoială, ceea ce numim în mod obişnuit esenţă geometrică este esenţă doar în sens relativ (Panofsky), căci geometricul, în raport cu algebricul, este aparenţă. Însă cu abstracţiunea pură artistul nu are ce face. Abstracţiunea **supremă** este „Forma Zero", concept lansat de Malevici, iniţiatorul **Suprematismului**, dar căruia nu reuşeşte să-i fie fidel, căci „Forma Zero", adică nimicul, ajunge să-l plictisească !].

În ce priveşte curentele care asimilează şi dezvoltă lecţia lui Cézanne, (conexă, la rîndul ei, învăţăturii pitagoreice), acestea se deosebesc prin felul în care rezolvă, teoretic şi practic, problema relaţiei dintre aparenţa naturală şi „esenţa" raţională, geometrică, a formelor. Diferenţele merg de la simpla „stilizare" a formei naturale (tratată în

[4] **Kant**, *Critica raţiunii pure*, trad. Nicolae Bagdasar şi Elena Moisuc, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1969, pag. 82

spirit „geometrizant"), la geometria extremă, înţeleasă ca emblemă a raţiunii şi ca epură spirituală. În Neoplasticism, geometria însăşi este considerată un abuz naturalist, fapt pentru care **Mondrian**, iniţiatorul curentului, reţine din geometrie doar forma rectangulară. Aceasta e singura, după **Mondrian**, care poate reprezenta, cu demnitate, Spiritul, pentru că îi revelează capacitatea de selecţie şi asceză, rezistenţa la pitoresc şi la varietatea care dispersează şi dizolvă fiinţa în volbura înfăţişărilor fără semnificaţie.



Mondrian. *Compozitie.*

Nu simpla abilitate a raţiunii, nu simpla capacitate operaţională a inteligenţei antrenate e importantă pentru Mondrian, ci dreapta plasare a spiritului în propriile lui coordonate stabile. Nu mersul şerpuitor sau în zig-zag, nu mişcarea circulară (învăluitoare!), nu alunecarea ori saltul sprinţar conferă înălţime şi **frumuseţe** spiritului, ci rectitudinea. Or rectitudinea e calitatea liniei drepte. Şi nu a liniei drepte pur şi simplu, ci a liniei verticale. Orizontala, dacă e acceptată în economia ultraminimală a limbajului plastic, este pentru că verticala are nevoie de un element de comparaţie şi verificare. Cît despre oblică, deşi dreaptă şi aceasta, e prea oscilantă pentru ca Mondrian să se poată bizui pe ea. Se înclină după împrejurări! A uza de ea e semn de frivolitate. Apariţia diagonalei în varianta elementarismului lui Theo van Doesburg., pentru o viziune riguroasă ca aceea a lui Mondrian înseamnă nu doar „distrugerea esenţei formale", ci abdicarea de la un principiu spiritual, lucru pe care acest fanatic al principiilor îl „taxează" cu severitate, excluzîn-du-l pe amicul său din rîndul micii lui familii spirituale. Dar excesul său este menit, paradoxal, să apere ideea de **măsură (**condiţie a **frumosului,** la pitagoricieni) de abuzul „spiritului bulimic".

La Mondrian, aceeaşi nevoie de **măsură** se reflectă şi în paleta cromatică, din care elimină verdele, a cărui preponderenţă în natură îl face nepertinent pentru a simboliza spiritul (crede pictorul). În concepţia sa, verdele este legat de asediul vegetaţiei (ce vremuri, pentru iubitorii ecologiei!), al ierburilor, care pot reprezenta „hrană pentru cai", şi mai puţin pentru spirit. Revărsarea verdelui (expresie a ne-măsurii) prin „hărnicia" pictorilor de peisaj („salatiştilor") în spaţiile destinate manifestărilor spirituale, impune o replică decisă din partea conştiinţelor treze, crede Mondrian, care se consideră o astfel de conştiinţă. Nu putem să nu sesizăm în această conduită şi un sens care transcende esteticul propriu-zis, întru regăsirea justei

măsuri a fiinţei spirituale a omului, spre o altă **frumuseţe** (deşi ne putem întreba dacă acest ţel înalt impunea obligatoriu devalorizarea verdelui, cîtă vreme culoarea verde aparţine, potrivit marilor iniţiaţi, Paradisului însuşi, acelui „loc cu verdeaţă" de care se leagă speranţa celor ce, ajunşi la ultima spovedanie, purificaţi, spiritualizaţi, urmează să lase în urmă tărîmul plăcerilor viscerale, impure).

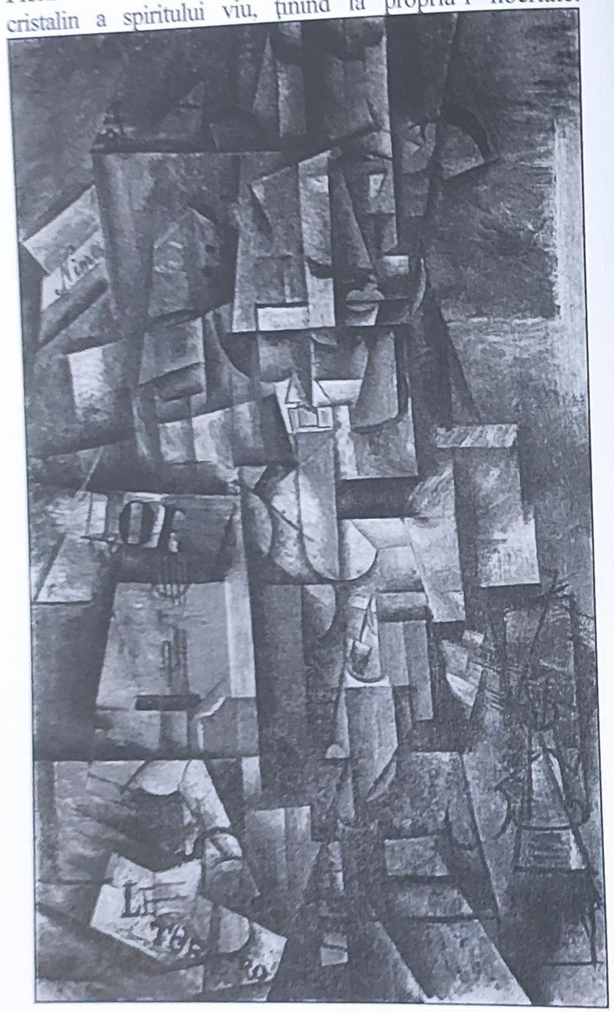
O aplicare mai nuanţată a formulelor geometrice poate fi remarcată în creaţia cubistă – la Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Fernand Léger, André Lhote etc. Aceştia par radicali în raport cu Cézanne, dar faţă de Mondrian sau Malevici fac figură de robi ai aparenţelor. Analitic ori sintetic, cubismul nu elimină cu totul accidentalul din imagine, aceasta păstrînd o puternică legătură cu lumea sensibilă. Aprecierea lui Joseph-Émile Muller la adresa unor Albert Gleizes sau Metzinger (doi membri mai puţin reputaţi ai mişcării) potrivit căreia lucrările acestora păstrează încă „amintirea formei realiste"[5] ar putea fi adresată, cu nesemnificative modificări de accent, tuturor reprezentanţilor cubismului. Recunoaştem în tablourile cubiste obiecte din experienţa obişnuită: un pahar, o sticlă, o pipă, o casă, o tablă de şah sau un pachet de ţigări, o vioară sau un fier de călcat, dar şi oameni, flori, copaci, animale. Important e însă faptul că, transpuse pe pînză, formele acestora, sparte în zeci de faţete, sau făcînd obiectul unor simplificări îndrăzneţe, poartă o puternică marcă geometrică, dovedind în acelaşi timp că geometria poate fi aplicată cu multă elasticitate, că „impersonalul se"[6], pe care îl întruchipează forma geometrică, nu zădărniceşte posibilitatea exprimării personalizate (chiar dacă, pe ici, pe colo, un anume **Picasso** poate fi confundat cu **Braque**!).

---

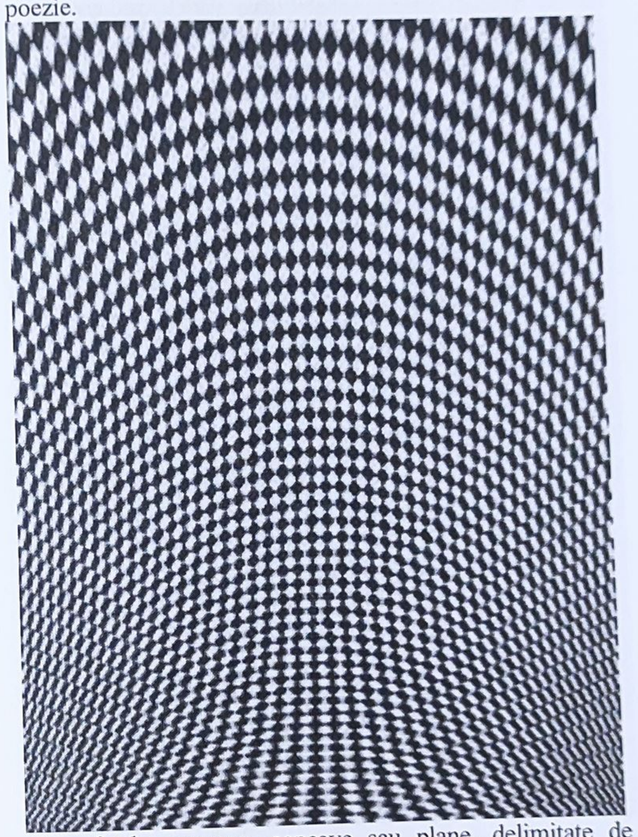
[5] **J-E. Muller**, *Istoria ilustrată a picturii*, , traducere de Sorin Mărculescu, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1973, p. 283

[6] **Heidegger**, *op. cit.*, pag. 173 şi urm.

Pictura cubistă ne spune că **frumuseţea** e orientarea spre cristalin a spiritului viu, ţinînd la propria-i libertate.



În **Op-art** geometria se transformă în miraj, rigoarea în poezie.



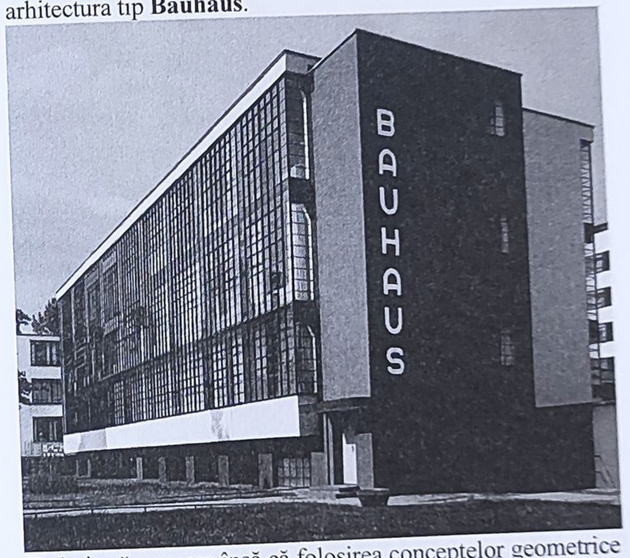
Suprafeţele convexe, concave sau plane, delimitate de muchii severe, „trasate" cu rigla şi compasul şi dimensionate pe baza unor calcule mai mult sau mai puţin complicate se dizolvă în spectacolul optic. Geometria îşi pierde înţelesul univoc, acela care asocia forma cu ideea de

invariant (optic şi mental). Se vorbeşte tot mai mult de o geometrie variabilă, de o geometrie a tranzitoriului, pe măsură ce relativitatea, probabilitatea, varietatea devin.

obiecte de studiu ştiinţific. Geometria, care pare ameninţată, în realitate se fortifică, pentru că îşi anexează şi domeniul inefabilului, se spune. De fapt, în plan speculativ nu se întîmplă ceva cu adevărat nou, dacă avem în vedere că pitagoricienii vorbeau de o matematică a sufletului. Dar

această lărgire nemăsurată a sferei semantice a geometricului va duce treptat la derută şi haos. **Frumosul**, avînd ca model Cosmosul pitagorician, începe să se destrame. De fapt, viziunea universului sferic, organizat armonios în jurul centrului său imobil, fusese de mult înlocuită cu imaginea unui univeres „cu centrul pretutindeni şi marginea nicăieri"(Merleau Ponty) – univers care nu mai încape în conturul unei noţiuni precum noţiunea de **frumos**.

Spiritul geometric este afirmat cu o forţă deosebită în arhitectura tip **Bauhaus**.



Trebuie să spunem însă că folosirea conceptelor geometrice de către reprezentanţii şcolii Bauhaus are în primul rînd o motivaţie practică şi abia în al doilea rînd una estetică. Apelul la geometrie ilustrează dorinţa de adecvare a soluţiilor costructive la posibilităţile oferite de industria modernă, cu scopul de a construi uşor, ieftin şi rapid pentru

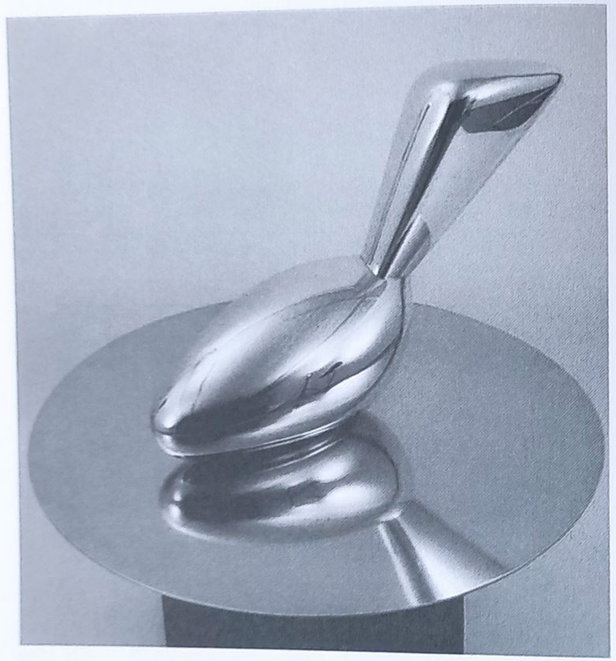
un număr cît mai mare de oameni. Dar generalizarea tiparului geometric duce treptat la **standardizarea frumosului**. Simplitatea geometrică, privită simplist, va genera trista monotonie a cartierelor muncitoreşti ale oraşeor din ţările fostului lagăr socialist (dar nu numai).
Un exemplu de aplicare subtilă a instrumentarului geometric în arta modernă este sculptura brâncuşiană. La **Brâncuşi,** forma geometrică (cubul, sfera, ovoidul, conul, cilindrul, octaedrul, paralelipipedul dreptunghic etc., în opere precum: „Sărutul", „Primul strigăt", „Sculptură

pentru orbi", „Vrăjitoarea", „Tors de tînăr", „Coloana fără sfîrşit" etc.) este o vocabulă care capătă accentul,

inflexiunile, timbrul şi vibraţia rostirii plastice. „Impersonalul se", care aruncă fiinţa în cimitirul

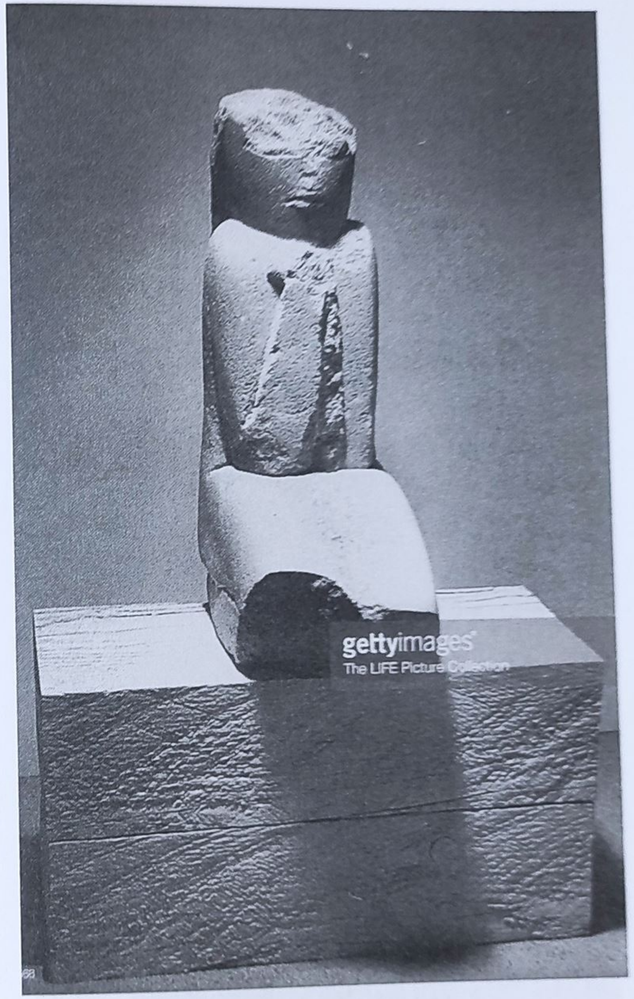
abstracţiunilor pure, este evitat cu grijă de sculptorul gorjean. El iubeşte materia, pe care o exploatează cu graţie şi rafinament. Sculptorul nu cade în plasa în care cad mulţi dintre comentatorii lui, care, imaginîndu-şi că-i fac o onoare, îl transformă în geometru, etichetînd operele sale drept „esenţe geometrice". Vorbeşte şi **Brâncuşi** de „esenţe", de „epurare", dar pentru a defini sensul dominant al căutărilor sale. Creştin fiind, el posedă sensul trăit al ideii

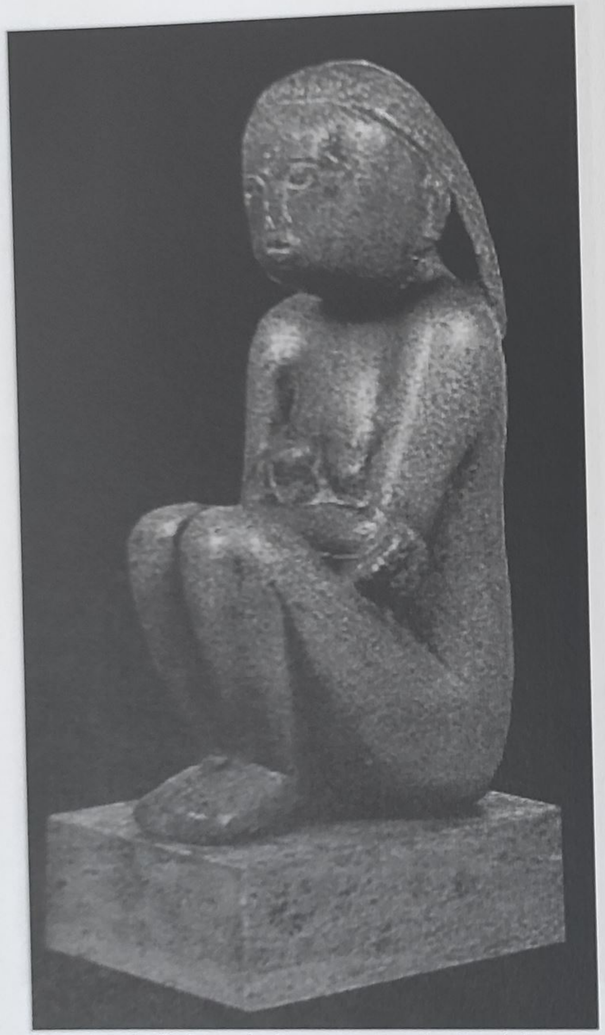
de întrupare. Pentru **Brâncuși**, frumosul artistic rezidă în dominarea materiei de către spirit, dar nu în anularea ei[7].



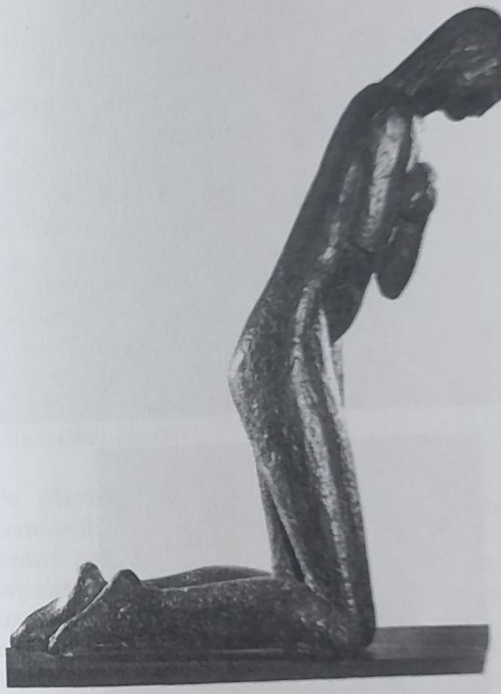
Lucrări de Constantin Brâncuși

[7] Cei ce vorbesc de purism, la Brâncuși, prezentînd drept argument suprafețele îndelung polisate ale unor opere în metal, nu iau în considerare faptul că asemenea suprafețe funcționează ca niște oglinzi generatoare de spectacol. Puritatea formei este afectată, într-o oarecare măsură, de jocul reflexelor, produs de aceste veritabile oglinzi (n.n.).





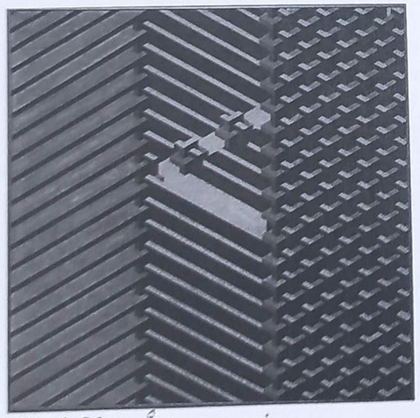
Constantin Brâncuși. *Cuminţenia pământului.*



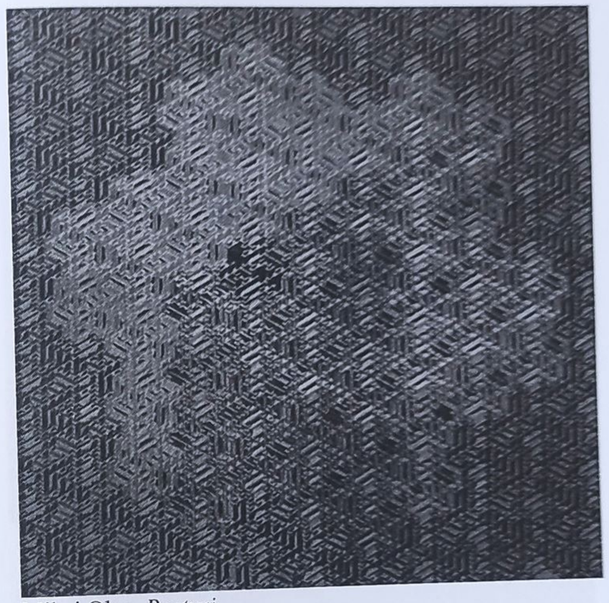
Constantin Brâncuși. *Rugăciune.*

În arta contemporană românească, apelul la geometrie poate fi întâlnit în creația unor pictori sau sculptori precum Mihai Olos, Marin Gherasim, Bartos Jeno, Onisim Colta, Silviu Oravitzan, Alexandru Chira, Constantin Lucaci, Dan Covătaru, Maxim Dumitraș, Suzana Fântânariu, Ovidiu Maitec, Alexandru Păsat, Nicolae Fleissig, Gheorghe Zărnescu, Titu Toncian, Costel Badea, Cristina Bolborea, Cristina Popescu Russu, Roxana Pitz, Tiutin George, Ioana Șetran etc.

”**Mihai Olos** a valorificat din plin ingenioasa îmbinare a lemnului în operele sale, cunoscute și recunoscute în spațiul european. Pornind de la module inspirate din arta populară maramureșeană, artistul a proiectat un veritabil oraș universal, numit semnificativ ***Olospolis,*** în care arhitectura rosturilor capătă valențe filosofice” (Dorin Ștef - http://www.certitudinea.ro/articole/arte-vizuale/view/a-murit-mihai-olos-autorul-orasului-universal)

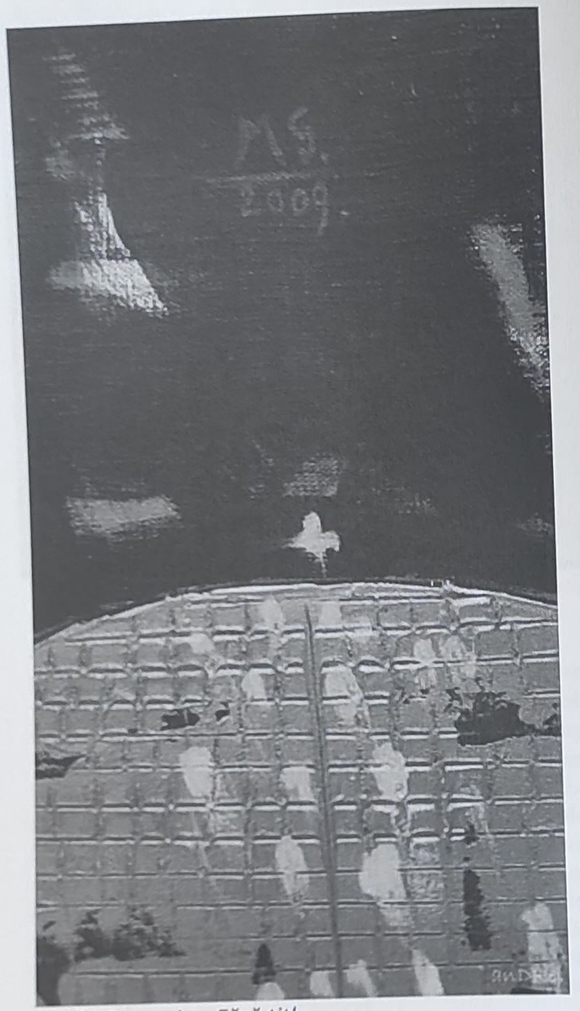


Mihai Olos. *Întreruperi.*

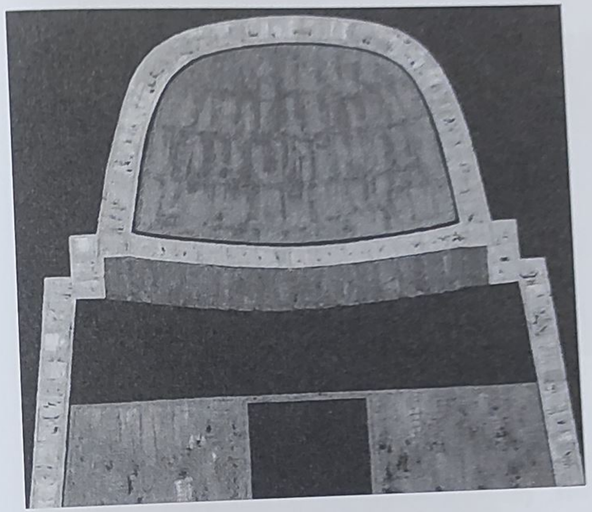


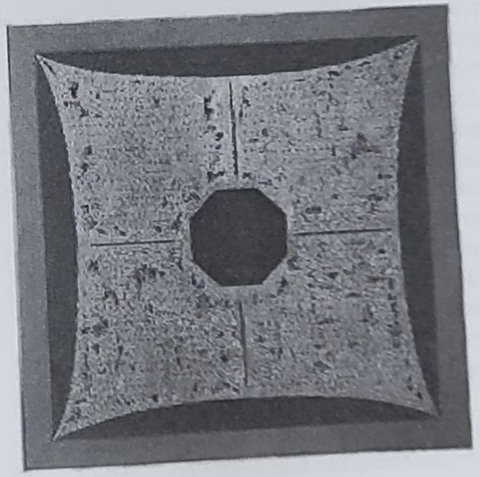
Mihai Olos. *Rosturi*

Pe **Marin Gherasim**, ”o esențială înclinație pentru construcție îl conduce într-o primă etapă spre abordarea vederii panoramice a unor așezări urbane, în care rigoare organizării geometrice a subansamblurilor se transmite întregii compoziții. Artistul trece apoi la pictarea unor aspecte arhitectonice – poarta, absida, pragul etc. – înțelegînd fiecare element vizual ca purtătorul unei forțe ordonatoare, necesare instalării unei stări metafizice. Astfel de construcții obiectuale sînt reluate în cicluri ample, într-o încercare de cuprindere a bogăției de sensuri a realului, și totodată de exprimare a unei complexe realități lăuntrice” Constantin Prut – *Dicționar de artă modernă*, editura Albatros, București, 1982).



Marin Gherasim. *Fără titlu*





Marin Gherasim.

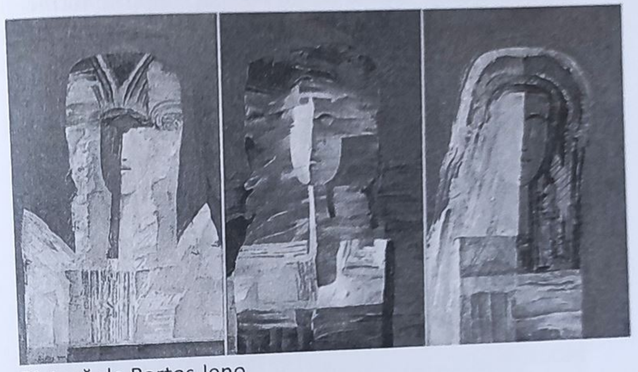
„Bartos Jenő. În pictura românească a ultimelor decenii, în care atitudinea deconstructivistă, acțiunile demolatoare, neurmate întotdeauna de necesarul gest creator, compensator, se manifestă cu tot mai multă furie, Bartos **Jenő** asumă [de asemenea] o poziție rațională, prin aplecarea sa către **construcție**. Alături de alți câțiva artiștiii, știutori și iubitori de geometrie euclidiană, Bartos contribuie la restaurarea imaginii (aflate în pragul disoluției).

Pentru Bartoș **Jenő**, echilibrul, măsura, coerența reprezintă condiții ale unei bune imagini. Iar imaginea bună, în cazul său, nu este decât baza de lansare a unui mesaj spiritual. Căci tipul de vizualitate pe care îl cultivă trimite la icoană, la sacru, atât prin compoziție cât și prin cromatica simbolică, evocând planul celest (înregistrăm, iată, prevalența albastrului și a radiației aurii – ce recreează mirajul, freamătul viu al astrelor).

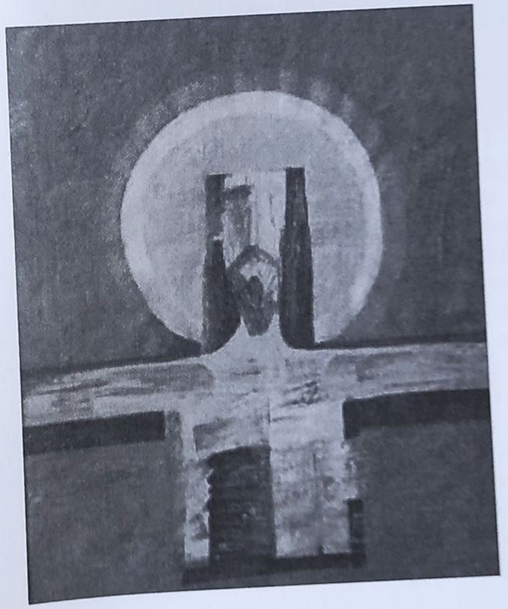
Merită precizat faptul că stilizarea și spiritualizarea formelor nu reclamă, în înțelegerea lui Bartos, renunțarea la materie, înlocuirea pastei, a stratului de culoare abundent și frust, cu pelicula optică. Transpar, în această viziune, reflexele unei atitudini conciliante, perfect concordante cu ideea de ÎNTRUPARE cuprinsă în reprezentările theandrice, cu care operează iconarii.

Bartos Jeno își construiește viziunea pe dubla polaritate abstracție-iconicitate, materie-spirit. În sintezele sale plastice, fizica și metafizica se susțin și se potențează reciproc, demonstrând că poți fi spiritual, elevat, păstrând întreaga savoare și bogăție a realului".

(Mihai Pamfil. *IKON.* PERFORMANTICA, Iasi, 2016, pag. 80)



Pictură de Bartos Jeno

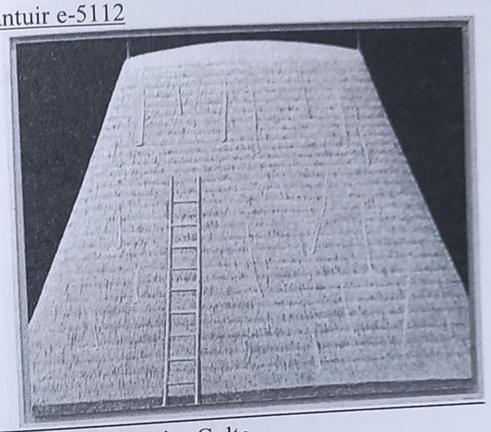


Onisim Colta. "Încerc de ani buni să simplific formele și totodată să le dau densitate, caracter arhetipal. Arhetipul (*arche*-vechi, *tipos*-formă) este un fel de simplitate formală, complexă de fapt, care este purtătoarea unor semnificații spirituale stratificate. Această cale nu este „trendi" astăzi. Astăzi e agreată în artă clipa cea repede a cotidianului banal.
Eu îmi propun o evadare în atemporal pentru că vizez partea de permanență din lucruri, partea perenă, care ține de esența lor. Cred că, mai ales astăzi, e nevoie să se activeze în semeni dimensiunea care-l face pe om, Om: sacrul" (Onisim Colta, în dialog cu Aurelia Mocanu: http://glsa.ro/arad/182738-dialoguri-deschise-cu-artistul-onisim-colta.html.).

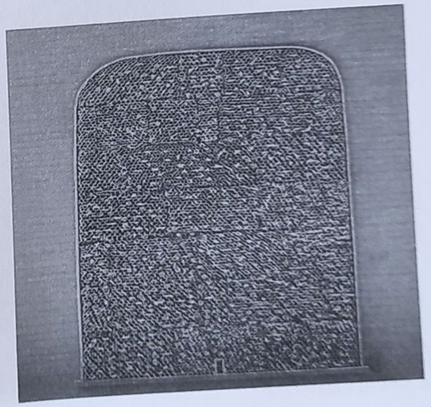
„În planul semnelor sacre, Onisim Colta vede în **piramida** cărtii semnele sacre ale comunicării cu divinitatea. Minutia tratării compozitiilor sugerează arta vechilor copisti si caligrafi ziditi în spatiul propriilor himere" (Valentin Ciucă - http://convorbiri-literare.dntis.ro/CIUCAfeb9.html).

„Ce-mi displace? Cultivarea disolutiei, a disipării, a dezarticularii ideii de intreg si fuga de centru. Există o apetență înspaimantatoare pentru a dezarticula lucrurile si a le fragmenta. A devenit o modă geometria fractală si totul este parcă sub semnul ei, inclusiv dezarticularea eului. De aicea vine si tendința de schizofrenizare a lumii. Lumea, dacă vrea sa-si revină, trebuie musai să-si recapete centrul. Asta-i unica soluție. Cred ca s-a ajuns la o limită care ar trebui să dea de gândit. Centrul este Divinitatea, dar fiecare o caută cu mijloacele lui plastice. Eu nu propun o artă tezistă sau declarat crestină. Plastica trebuie sa ramana pe terenul ei. Estetica obiectului nu trebuie sa gliseze, sa alunece către un prozelitism ieftin. Opera de artă trebuie sa rămană operă de artă, dar poate fi

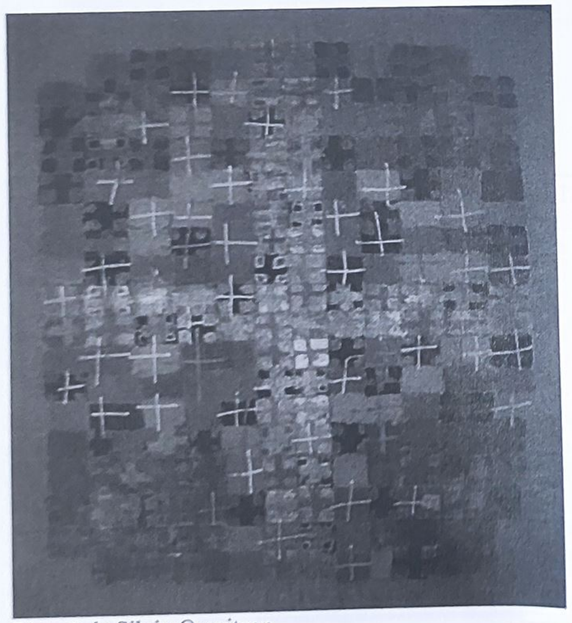
încarcată de miez si poate fi un vehicul extraordinar pe această idee. Îl avem pe Brancusi si alt exemplu mai bun nu putem găsi" (Onisim Colta
- http://www.gazetademaramures.ro/transparenta-si-mantuir e-5112



Lucrări de Onisim Colta

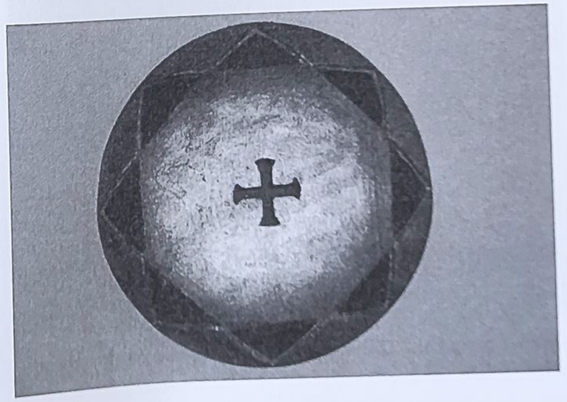


Silviu Oravitzan. ”Eu m-am trezit pe cerurile copilăriei mele cu covoare, cusături... Şi de aici mi-am dat seama că există o **geometrie** care le cuprinde pe toate”. Această geometrie se întâlneşte ”în toate opregele, cilimurile, cusăturile, care se regăsesc nu numai în Caraş-Severin, ci în toată lunca Timişului”. ”Memorând şi rememorând ne dăm seama că semnele acestea sunt valabile peste tot. Sunt solidare cu vestul Europei, sunt solidare cu Sumerul, cu îndepărtata Chină, cu arta precolumbiană şi aşa mai departe”. Silviu Oravitzan (http://www.argument-cs.ro/content/silviu-oravitzan-pictorul-semnelor-universale).



Pictură de Silviu Oravitzan

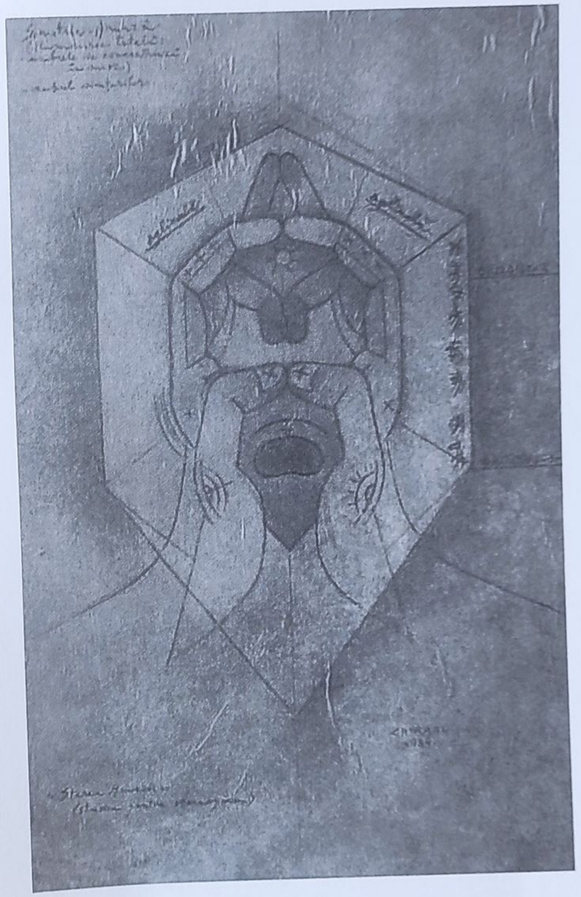
Silviu Oravitzan



Alexandru Chira. ” Descoperind **geometria**, elementele ei grafice primare (punctul si linia) sau formele sale de baza (cercul, patratul, triunghiul), pictorul a descoperit simultan si infinita capacitate a acestora de a se agrega, de a se disocia, de a intra in ansambluri halucinante ori de a se izola pana la cea mai inalta cota a austeritatii... Dacă in relația sa cu pământul, Alexandru Chira are viziunea unui inginer utopic de cadastru, in relația cu lumea in ansamblul ei artistul e un fantast abstract care pune sub umbrela aceluiași semn tot ce mișcă dincolo de aparențele vizibilului. Prin viziunea geometrica el mantuie amorful din jur, prin invocația magică dizlocă stereotipiile pozitiviste, prin reverie cromatică vindecă griul tern în care privirea tinde să se înnamoleasca... Sondând in propria sa istorie, pictorul indică perfect sensul unei continue căutări a formei optime de exprimare, decantează atitudini morale și dezvăluie natura unei gândiri care, sub aparența seninătății, ascunde o incurabilă stare conflictuală. În fața dezordinii generale, geometria lui Chira este o promisiune, un avertisment și o formă particulară de terapie.”

(Pavel Șușară. ” Un geometru fantast”.
http://www.alexandruchira.ro/arhive/68)

”Pentru Alexandru Chira, pictura este, în primul rând, „una cosa mentale”. Compoziţia sa, perfect structurată, sub semnul „Casei geometrului”, cu elementele ce par să plutească în spaţiu, conţine o poezie aparte, ce transpare din formele epurate ale corpului uman şi ale obiectelor”.
(Victoria Anghelescu
- https://artavizuala21.wordpress.com/tag/alexandru-chira/)

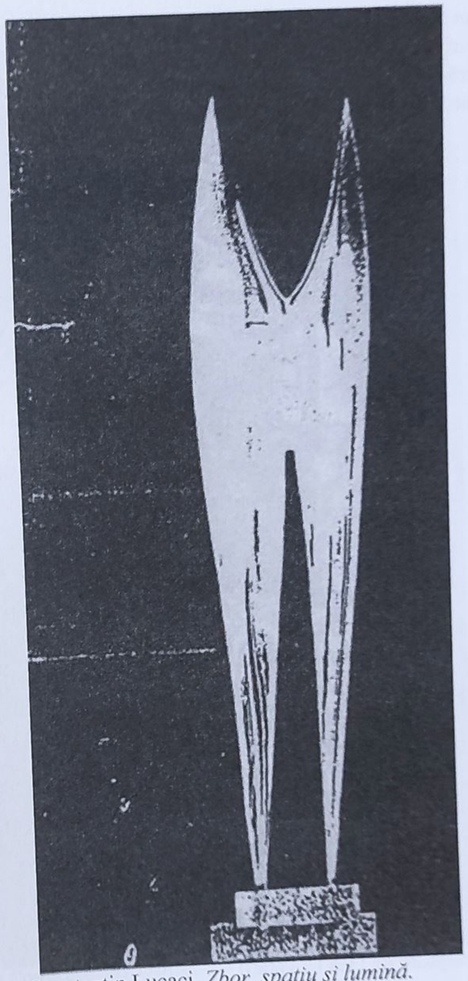


Alexandru Chira. *Simetria Amiază*.

Constantin Lucaci.

" Destinul lui Lucaci se află sub semnul fugii de accidental, de nesemnificativ și chiar de evident în măsura în care acesta înseamnă reprezentare artistică deja uzată; el optează pentru o logică proprie, novatoare, dictată de intuirea și revelarea **esențelor** realității. Unitatea organică, armonia elementelor, muzicalitatea mișcărilor ce include și disonanța, determină într-un limbaj nefigurativ putința transfigurării lirice. Viziunea sa tangentă la cele mai noi concepte și teorii științifice contemporane este implicit și o întoarcere la izvoarele artei românești, la organicitatea sa. Lucaci acordă considerație deplină materialului, prețuiește mai ales materialele dure (ce te obligă la disciplina **sintezei)**, ce trebuie cucerite bărbătește: piatra, marmura și mai ales granitul, oțelul inoxidabil. Fără etapa granitului în care realizează sinteza formelor figurative, nu poate fi înțeleasă etapa oțelului inoxidabil - când ajunge la sublimarea formei, la metafora sculpturală revelatorie." Lucaci "îndrăznește prima oară în arta românească să utilizeze consecvent oțelul inoxidabil polisat", revelându-i "frumusețea și capacitatea de a sugera zborul extraterestru, sentimentul nemărginirii spațiale". "Gândite ca pentru o artă spectacol, formele durate în oțel, imense oglinzi polisate, captează și dăruie capricios lumina, antrenând-o într-un sistem general al mișcării, descins parcă din alt tărâm, în care timpul și spațiul sunt relative, suverană fiind doar esența mișcării"

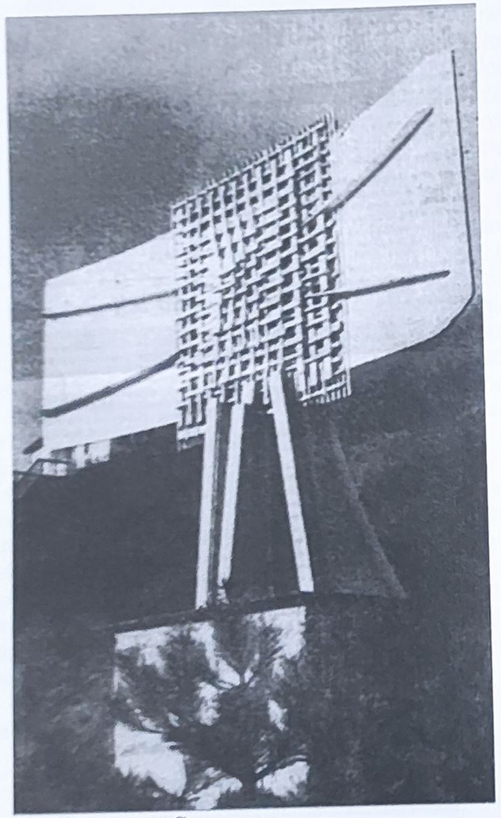
(Wikipedia)



Constantin Lucaci. *Zbor, spațiu și lumină.*

Dan Covătaru.

O importantă secțiune a creației sale (complexe) cuprinde lucrări de mici sau mari dimensiuni, cu caracter **abstract geometric**.



Sculptură de Dan Covataru.

Dan Covătaru. *Aspirația*.

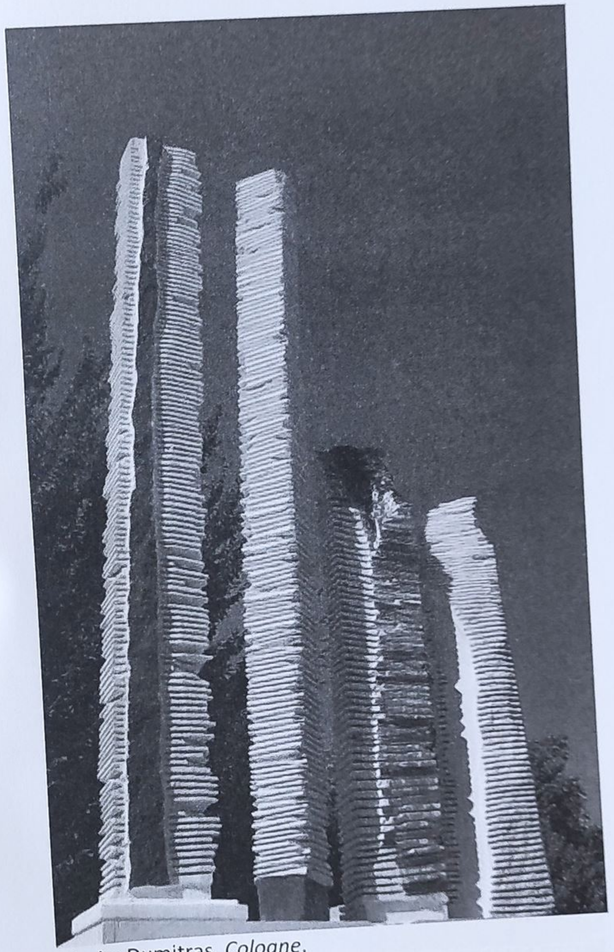
Maxim Dumitraş.

" Într-o logică a formelor şi a expresiilor, şi nu într-una a cronologiei, Maxim Dumitraş porneşte de la pământ, de la piatră, de la lemn, trece prin apă şi prin foc, se afundă în perisabilitatea cărnii şi a vegetalului, traversează efemerul prin experienţa "urmei", sancţionează recaritatea şi inconsistenţa lucrului gata făcut care, oricând, poate fi înglobat într-o structură mai mare şi supus unui nou metabolism care-i anulează nu doar identitatea, ci şi existenţa, pentru ca, finalmente, expresia pură a luminii şi a aerului, a Cerului, într-o accepţiune mai largă, să împlinească nu doar un circuit al gândirii, ci şi un destin al materiei.

Citită în această cheie, sculptura lui Maxim Dumitraş, iar prin sculptură trebuie înţelese şi instalaţiile lui, performanceurile care implică materialele şi formele sculpturii, episoadele de land art etc., oferă toate caracteristicile unui artist Oriental, care refuză anecdota şi figurativul pentru a surprinde şi comunica energiile subtile ale materiei, forma ca interioritate, ca eveniment spiritual și creația însăși ca formă de cunoaştere și de contopire cu transcendenţa.

Asemenea lui Paciurea şi, mai ales, lui Brâncuşi, Dumitraş evadează din istoria occidentală a sculpturii, din istoria clasico-renascentistă, şi fuge în protoistorie, în substrat, în Vechiul Testament, în nonfigurativ şi în combustia interioară, nondiscur - rsivă, a creaţiei, în atemporal şi în iluzia veşniciei".

Pavel Şuşară
(http://www.modernism.ro/2016/02/23/maxim-dumitras-absente-incercuite-muzeul-judetean-alexandru-stefulescu-targu-jiu/)

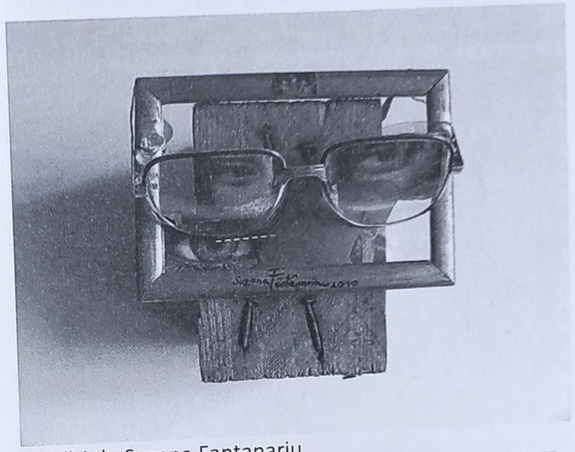


Maxim Dumitraş. *Coloane*.

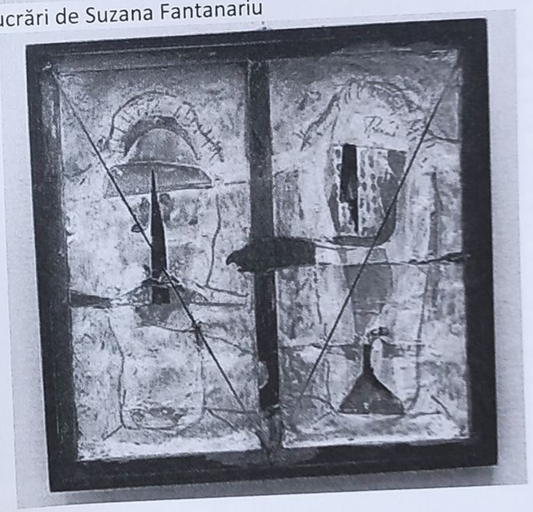
Suzana Fântânariu.

„Gravor de anvergură, evoluând spectaculos spre ansambluri pictografic-obiectuale, Suzana Fântânariu a devenit, cu siguranță, o marcă de stil inconfundabilă, care înseamnă, în plus, pentru colectivitatea artistică românească a ultimelor trei decenii, un adevărat "sistem energetic naţional". Căci artista a lăsat trasee pe harta artistică a ţării într-un simbolic paralelogram de forţe. (…) Suzana Fântânariu manevrează arhitectura imaginii şi scoarţa ei materială cu o indiscutabilă energie epopeică (…) Labirintul de hârtie încarcată grafic şi apoi colată pe care-l produce artista, străbătându-l totodată simbolic, îndreaptă spre reveriile de resuscitare perpetuă.“ – Aurelia Mocanu, Ziarul de duminică (25 mai 2007)

Suzana Fantanariu. *Umbra cărții*



Lucrări de Suzana Fantanariu

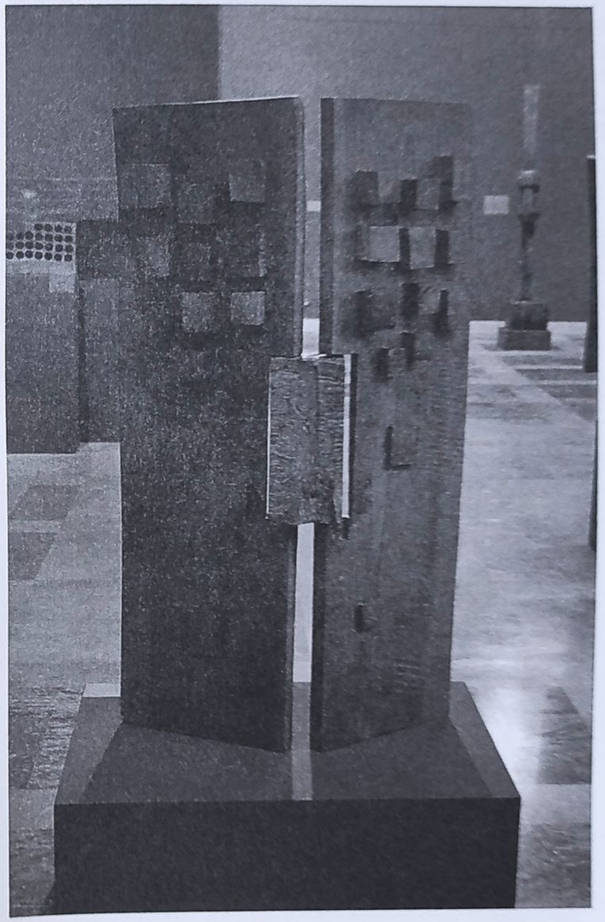


Ovidiu Maitec.

” Asemeni genialului său predecesor Brâncuși, căruia îi este cel mai puternic urmaș spiritual, Ovidiu Maitec regăsește această dublă inspirație, terestră și aeriană, prin care omul veacului 20 reia simbolismul arhaic ce însuflețește marile mituri cosmogonice. Ceea ce îi apropie pe acești doi sculptori este dinamica imaginației care, luând în stăpânire masa de materie înzestrată cu forme arhetipale și misterioase, o smulge gravității, ancorând-o totodată în pământ. Ca în cele 29 de versiuni ale ciclului Păsărilor, realizate de Brâncuși între 1912 și 1940, Maitec înalță obsedanta verticalitate a unor mari embrioni de aripi articulate pe aspre șire dorsale. Aceste grele canaturi par gata să freamăte, gata să-și ia avânt, întocmai ca și aceste capete bine înfipte, ca și aceste plăci sau panouri tensionate spre înalt, într-un zbor care se amorsează perpetuu. (...)Dar ce fel de simboluri sunt săpate în aripile care se frâng ori se despică? Aripile acestor laconice și rudimentare păsări, mai despovărate decât ale lui Braque, sunt străbătute parcă de invizibile antene și tubulaturi, pătrunse și erodate de goluri, cel mai adesea perfect regulare și a căror circularitate geometrică transează brutal pe rugozitatea lemnului.

Sumbrul și bătrânul material, înălțat în zbaterea-i patetică și încremenită, se lasă ciuruit de însemne rotunde, nete și parcă decupate cu un laser. Fără îndoială materia devine mai ușoară, se luminează, interiorizează lumina în loc de a o reflecta pe asuprafețele sale. Însă îndură un soi de pătimire. E o claritate prea logică cea care o arde și o pătrunde. E frământată, parcă, la distanță, bântuită de frumusețe, de o rigoare matematică și rece, de întregul acosmism al tehnicii. În fața acestui salt, terestrul cedează, însă rămâne credincios lui însuși, ocrotește sobrietatea elanului de zbor, față de transparența implacabilă a semnelor calculate. Pământul mitic al lui Maitec se avântă, frânt, în zbor, aripile îi sunt oscioare și frângeri geometrale; se avântă, nesfârșit fragil, în

densitatea lui obstinată, îngrămădit-rănită, dar totuși dincolo de atingeri.” Mircea Eliade (Wikipedia)



Sculptură de Ovidiu Maitec

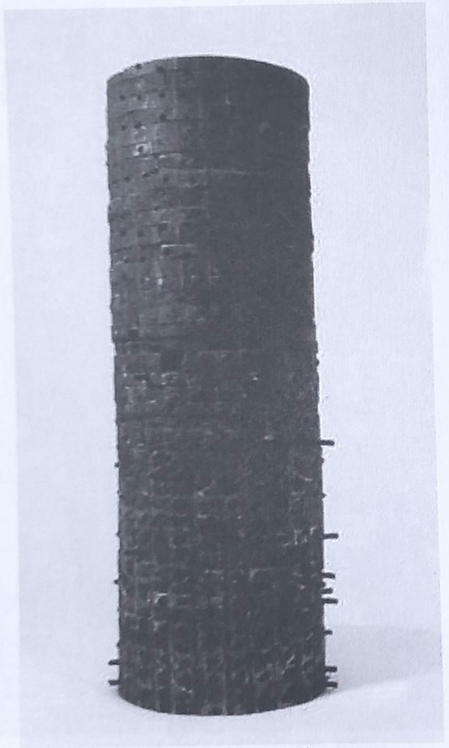
Alexandru Păsat.

„Alexandru Păsat, una dintre excelenţele artei româneşti contemporane, sculptează concepte".

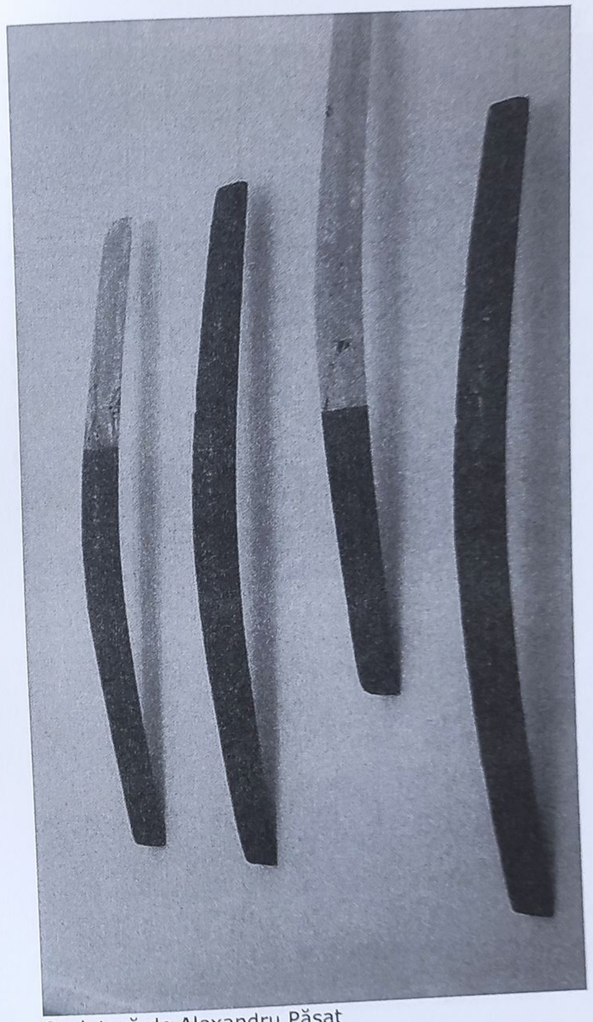
"Evoluţia solidă, amplă şi organică a artistului a stat sub semnul unor maeştri precum Brâncuşi sau Mircea Spătaru".

Mircea Oliv.

(http://www.bistriteanul.ro/instrumente-de-masurat-nostalgia-la-galeria-arcade-24-1358924238993.html)



Sculptură de Alexandru Păsat.

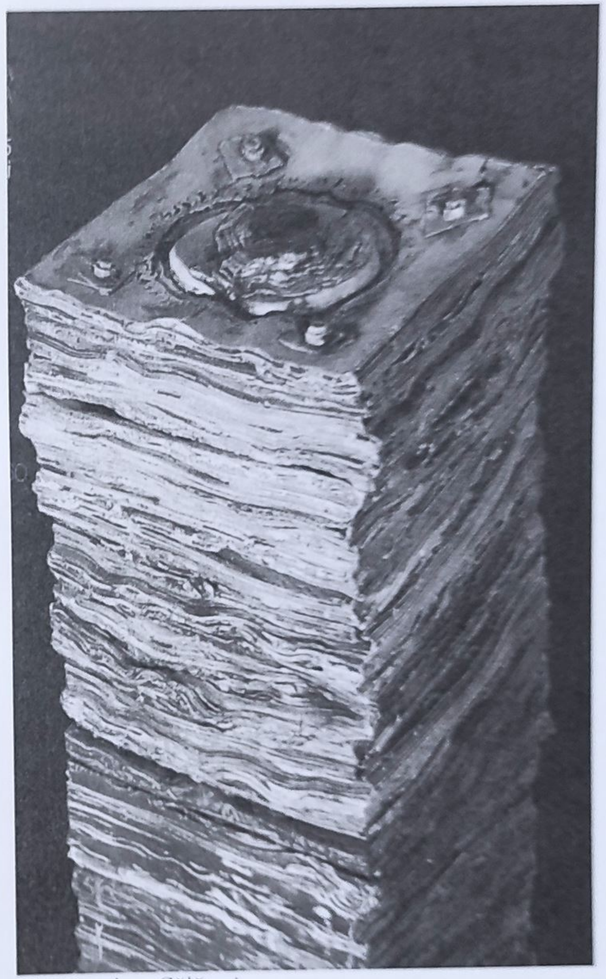


Sculptură de Alexandru Păsat

Titu Toncian.

"Multiplele tipuri de expresie artistică - pictură, desen, fotografie ș.a. - îi conferă lui Titu Toncian o condiție artistică proteică, fiind un spirit curios, neliniștit, care experimentează, având ca referențial valorile artistice arhetipale. Ca metodă, artistul revine asupra temelor majore pe care le frecventează, uzând de acumulări și perspective pe care le asimilează continuu. Titu Toncian experimentează serii expresive, ca de pildă seria *Alcătuiri T*, lucrările fiind de ceramică investită cu calități de artefacte civilizatoare și încărcătură simbolică. Criticul Oliv Mircea crede că zona creației intitulată „Stratificări" este inspirată din mesajele ascunse ale istoriei, arheologiei. Sugestivă și plină de semnificații pentru creația artistului este seria de lucrări în se care folosește motivul cărții și al scrierii, trimițând spre cultura așezată, spre miraculoasa moștenire culturală a umanității.
Pe lângă prospețimea formelor, fiecărei lucrări îi incumbă un sens sapiențial"
(Victor Stir - http://www.mesagerul.ro/2015/03/11/titu-toncian-sau-calatoria-unui-proteic)

Titu Toncian. *Pseudomonument.*



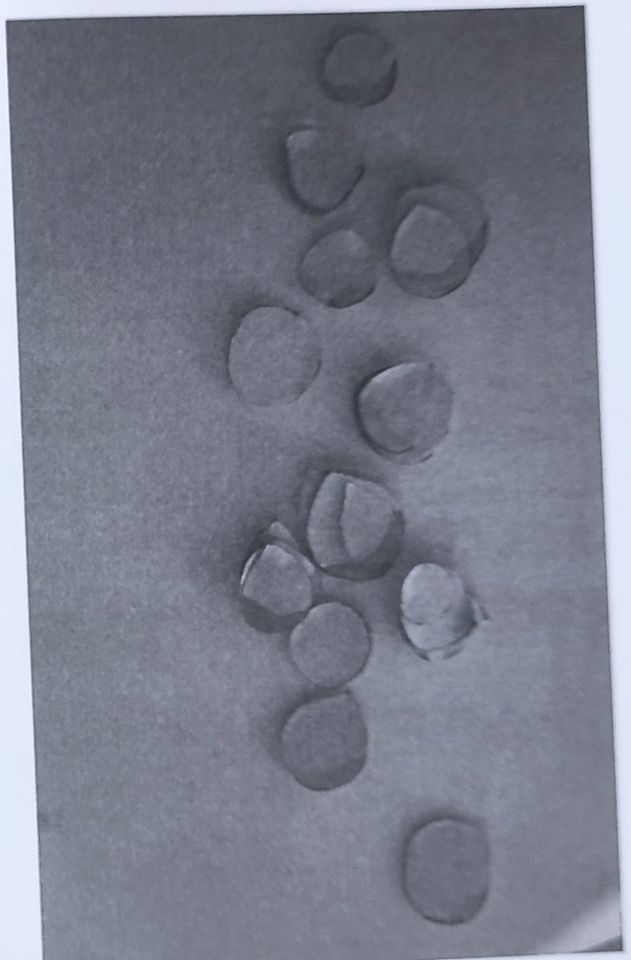
Titu Toncian. *Călătoria.*

Cristina Popescu Russu.

"După zece ani de laborios, tenace efort de îmblânzire a materialului – și spun îmblânzire în loc de stăpânire, pentru că tânăra ceramistă caută comunicarea și nu univocitatea voluntaristă – Cristina Popescu Russu și-a fundamentat convingerea că drumul ei de creație este un drum al căutarii centrului spiritual. Căutarea se face parcurgând traseele întortocheat enigmatice ale Labirintului, despre care se poate spune (a făcut-o Andrei Pleșu într-un comentariu la cunoscuta carte a lui Hocke) că devine loc al revelației de sine, în măsura în care „complicația dinafară exaltă prin contrast limpezirea lăuntrică". Nu numai prin ansamblul coerent de lucrări din expoziția personală de la Galeria Galateea din București, dar prin tot demersul ei din anii de după terminarea studiilor, artista s-a străduit să se inițieze întru căutarea unui adevăr suprapersonal, de ordinul arhetipurilor, așa cum poate fi cel intricat în mitul Minotaurului și al lui Dedal. Alegându-și ca temă Labirintul, ca metaforă a tentației umane de scrutare a obscurului, a necunoscutului, deopotrivă exterioare și lăuntrice, ale lumii și ale sinelui – Cristina Popescu Russu știe că accesul la înțelesurile cele mai însemnate comportă încercări și riscuri, în confruntarea cu inerente dificultăți ale depășirii pragurilor de cunoaștere, dar aceasta ține, în arta pe care o practică, mai mult de planul concepției decât de acela al întrupării, căci felul în care sunt „făcute" obiectele ei ceramice, cu o asemenea grație a firescului încât par mai degrabă „născute", face ca orice program teoretic, lăudabil când are pentru artist un rol elevat călăuzitor, să capete, prin raportare la operă, o funcție doar auxiliară".

Theodor Redlow

(https://revistaartaveche.wordpress.com/2012/05/15/cristina-popescu-russu/)



Cristina Popescu Russu. *Petale*

George Tiutin.

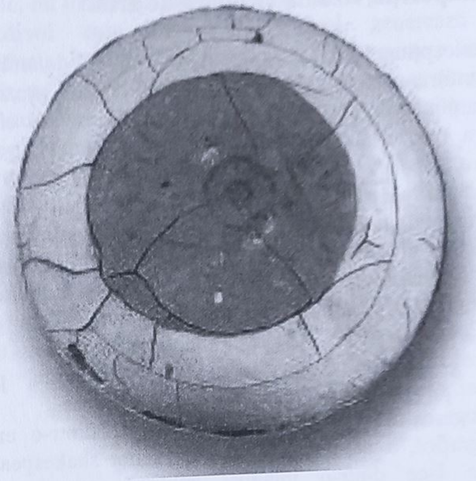
"Dincolo de latura decorativă, dimensiunea conceptuală reprezintă rodul a peste cinci decenii de lucru, experimente şi căutări. Rezultatul este concretizat într-un eveniment plastic aflat sub egida iconicului. Nu este vorba despre planete realizate din ceramică, nici despre tautologii privind corpurile cereşti, văzute din perspectivă aeriană sau plonjantă, ci despre relaţii între material şi formă, formă şi înţeles, descifrare şi semnificaţie. George Tiutin este un distins ceramist format la începutul anilor '60 în atelierul condus de arhitectul Mac Constantinescu şi de sculptoriţa Zoe Băicoianu, după un transfer surprinzător de la clasa lui Corneliu Baba...

Artistul ceramist se apropie, metaforic vorbind, prin însăşi natura activităţii sale, de magie, alchimie şi chiar de astrologie, domenii considerate, încă din Antichitate, mijloace de pătrundere"

Mihai Plămădeală

(http://www.observatorcultural.ro/articol/arte-vizuale-material-forma-si-semnificatie-george-tiutin-2/)

Ceramică de George Tiutin



Ceramică de George Tiutin

Compoziţia vizuală ca operă de artă.

În accepţiune clasică, compoziţia (ca operă de artă) este, metaforic vorbind, un întreg, o sferă. Ea prezintă o rotunjime care nu admite a se mai adăuga sau elimina ceva. Paul Valéry spunea că ceea ce se poate adăuga unei sfere este doar praful. Iar a elimina ceva dintr-o sferă înseamnă a o mutila.

Completitudinea structurii sale suscită comparaţia cu structura unei entităţi biologice, în cazul căreia o carenţă sau o excrescenţă semnifică întotdeauna o tulburare, o deranjare a structurii. Carenţa calciului la om poate provoca spasmofilii şi alte fenomene grave, iar o excrescenţă, adică un adaus, fie şi benign, poate reprezenta de multe ori un motiv de îngrijorare.

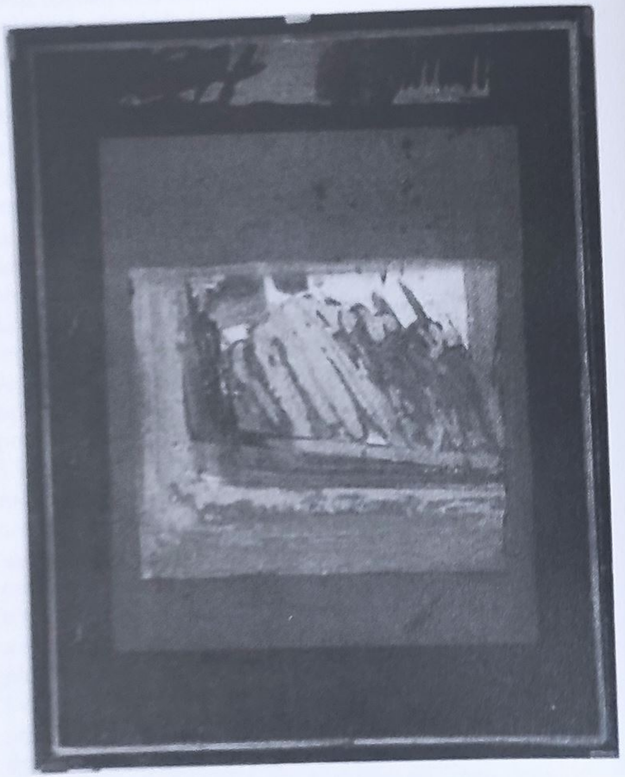
Adăugarea unei virgule sau înlocuirea, dintr-o eroare tipografică, a unei vocale, într-un sonet shakespearian, poate face dintr-o imagine sublimă una oarecare. Virtuozul care interpretează prea liber o partitură mozartiană, introducînd ornamente acolo unde compozitorul a prevăzut pauze, poate transforma cu uşurinţă o muzică divină în muzică lăutărească. Pictorul care şi-a terminat tabloul, dar din pricina stării de exaltare mai adaugă o tuşă, îl strică (de multe ori fără speranţa de a mai putea îndrepta ceva). Dansatorul care face un pas în plus sau în minus rupe ritmul şi compromite spectacolul. Desenatorul care nu-şi semnează lucrarea procedează aşa pentru a nu introduce un element care ar putea afecta delicatul echilibru al compoziţiei grafice.

Opera sferică este un lucru încheiat, un lucru definitiv, gata a se livra integral celui căruia îi este destinat: spectatorul, publicul. În acest sens, chiar şi „Coloana" brâncuşiană (cea „fără de sfîrşit") este un lucru sferic, un lucru încheiat. Faptul că logica ei constructivă îngăduie o dezvoltare pe verticală, prin adăugarea de noi şi noi

module, nu înseamnă că e şi necesar să se procedeze aşa. Repetitivul care întemeiază ritmul generează şi redundanţa. Înmulţirea vertebrelor metalice peste o limită anume, pe care trebuie s-o considerăm ideală, ar diminua tensiunea dintre massă şi sens[8] (simbol fiind, arta nu trebuie să concureze natura).

Invers, eliminarea unor segmente ar reduce din forţa, din avîntul necesar unei lansări semnificative.

[8] chiar dacă, exprimat matematic, raportul finit - infinit este constant. În plan simbolic, însă, nu. Gigantismul massei nu adaugă ceva sensului decît atunci cînd îşi dezvăluie esenţa precară.



Mihai Pamfil. *Ritm*

Imaginea - din perspectivă fenomenologică.

Dezbaterea acestui subiect reclamă prezentarea prealabilă a ideii de fenomenologie.

Aşadar, ce este fenomenologia? Ar putea să pară ciudat că ne mai punem această întrebare după aproape două secole şi jumătate de la publicarea lucrării lui Johan Heinrich Lambert – *Neues Organon / Noul Organon*, lucrare în care termenul apare pentru prima oară (1764). Şi totuşi sîntem departe de a-i putea da un răspuns tranşant. Termenul desemnează ştiinţa fenomenelor (de la gr. *Phainomenon* + *logos*). A spune, însă, că fenomenologia este ştiinţa sau studiul fenomenelor nu înseamnă a o defini, cîtă vreme *phainomenon / ceea ce apare* posedă un conţinut interpretabil.

Astfel, în unele concepţii, *ceea ce apare* este *aparenţă* înşelătoare, iluzie, impresie - în opoziţie cu *esenţa* tainică şi inaccesibilă, aceasta din urmă echivalentă cu realitatea. În altele, *ceea ce apare* se confundă cu realitatea exterioară, cognoscibilă prin intermediul organelor senzoriale. Este o realitate accidentală, dar nicidecum iluzorie, şi se opune esenţei stabile, dar incognoscibile, a lucrurilor.

În alte concepţii, *ceea ce apare* desemnează forma de manifestare a *esenţei* însăşi, chipul ei cvasi-transparent (în gr., *forma / eidos = esenţă*).

În altele, *ceea ce apare* este *apariţie*, gîndită uneori ca *esenţă*, alteori interpretată în sens "*ninist*", cu alte cuvinte considerată drept ceva *diferit şi de aparenţă, şi de esenţă*. Nici aparenţă, nici esenţă înseamnă, în această înţelegere, doar o ipostază, o faţetă (o „siluetă") a unei realităţi de o infinită complexitate. Privită astfel, *apariţia* se deplasează de la *evidenţă* la evidenţă, într-un proces fără de capăt.

„Phainomenon", în prima accepţiune, apare, bunăoară, la David Hume, care-l opune esenţei incognoscibile a realităţii (în concepţia acestuia cunoaşterea nu poate depăşi limitele "impresiilor"). Termenul, în cea de-a doua accepţiune, apare în idealismul transcendental kantian[9] (deşi, nu numai). Înţeles ca formă de manifestare a esenţei, "phainomenon" poate fi întîlnit la Francis Bacon, în marxism etc. În fine, „phainomenon", în accepţiune „nimistă" (nici aparenţă, nici esenţă), dar mai ales în sens eidetic (ca esenţă, ca "evidenţă apodictică"), apare în filosofia tip Husserl.

Faptul că „phainomenon" poate fi interpretat în moduri diferite explică de ce, după două secole şi jumătate de intensă practică fenomenologică, nu posedăm încă un răspuns "satisfăcător" la întrebarea de mai sus, întrebare pe cît de legitimă, pe atît de neîntemeiată, totuşi: nu fenomenologia ar trebui să facă obiectul ei, ci fenomenologiile, căci despre fenomenologie nu se poate vorbi decît la plural. Asta nu înseamnă însă că diversele fenomenologii nu au nimic comun. Indiferent de

[9] În accepţiunea lui Kant, termenul are totuşi o semnificaţie mai complexă, mai nuanţată, după cum rezultă şi din următorul citat din studiul introductiv la *Critica raţiunii pure*, semnat de **Nicolae Bagdasar**: "*Fenomenul* este [la Kant - n.n.] modul în care simţurile noastre sînt afectate de ceva necunoscut. El stă, pe de o parte, în legătură cu *lucrul în sine*, căci nu ar putea fi fără ceva care să-l facă *să apară*, pe de altă parte, cu un subiect care să-l perceapă. Un lucru există în măsura în care poate fi perceput. Dar *nu* este nevoie să fie perceput *real* sau *nemijlocit*. Atîtea lucruri există şi le recunoaştem ca existente, fără a le percepe, ca de exemplu partea invizibilă a Lunii. Afirmăm totuşi existenţa lor pe baza altor percepţii şi cu certitudinea că, dacă nu sînt percepute, ar putea să fie. În procesul cunoaşterii înaintăm de la percepţii date la percepţii posibile, iar *fenomen* înseamnă un ansamblu de percepţii reale sau posibile pentru un subiect înzestrat cu sensibilitate şi intelect, pentru un subiect care este însă mai mult decît un subiect empiric, care este o conştiinţă în genere". (în **Immanuel Kant** – *Critica raţiunii pure* – tr. de N. Bagdasar, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1969, pag. LXXXI)

interpretarea pe care unii sau alţii o dau *aparenţei* sau *apariţiei* desemnate de *phainomenon*, acestuia i se recunoaşte, în toate cazurile, relaţia cu *percepţia*, cu *conştiinţa*: percepţiei, conştiinţei ceva îi *apare* sau îi *pare* într-un fel sau altul. De aceea, a vorbi despre o fenomenologie a percepţiei, precum M. M. Ponty, despre o fenomenologie a percepţiei estetice, precum Mikel Dufrenne, despre o fenomenologie a spiritului, precum Hegel, despre o fenomenologie a donaţiei – ca dat pentru o conştiinţă –, precum Jean-Luc Marion, înseamnă, potrivit lui Strawson, o forţare a evidenţei, a deja înţelesului, o exacerbare a expresiei, pînă la deriva pleonastică. O forţare, evident, deliberată! De ce deliberată? Din dorinţa de a accentua *legătura* fenomenologiei cu problematica percepţiei, a conştiinţei! Pleonasmul, ne asigură Strawson, prezintă avantajul unui spor de inteligibilitate, de limpezime semantică – opinie pe care nu o agreem neapărat (căci prea-multul poate genera şi efecte contrarii celor preconizate), dar pe care o "girează", desigur, Abraham Moles: „pentru ca un mesaj să fie perceput corect, el trebuie încărcat cu un *excedent* de semne – este ceea ce se întîmplă în pleonasm şi în redundanţă în genere". Dar, aflăm de la Husserl, *legătura* dintre phainomenon şi percepţie (conştiinţă) este pusă în evidenţă, în mod special, prin termenul ***intenţionalitate*** (termen cheie în filosofia elaborată şi inspirată de acest gînditor). Dar ca să ne dăm seama de importanţa acestei vocabule în economia limbajului adoptat de reprezentanţii fenomenologiei trebuie s-o gîndim în spirit fenomenologic. În fenomenologie, *intenţionalitatea* nu este neapărat ceva de ordin volitiv-deziderativ (precum în vorbirea comună). *Intenţia* pe care o presupune nu se confundă neapărat cu *vrerea*, cum se întîmplă, de pildă, în expresia "*intenţionez* să fac ceva" (*vreau* să fac ceva). În accepţiune fenomenologică, *intenţie* şi *intenţionalitate*

se referă la simpla *orientare către ceva* a conştiinţei, în actul cunoaşterii, indiferent dacă acesta este voluntar sau non-voluntar (reflex). Înţeleasă astfel, vorba *intenţionalitate* reprezintă un auxiliu veritabil în clarificarea specificului conştiinţei: acela de a fi orientată "către ceva"[10] (în primul rînd prin implicare activă, desigur, dar şi prin faptul pur şi miraculos al simplei sale existenţe). Termenul *intenţionalitate* se dovedeşte la fel de util ca toate acele construcţii de limbaj menite să evidenţieze *co-naturalitatea* conştiinţei cu lumea (**"***fiinţa-pentru-altul***"**[11], "*înapoi, la lucruri*!"[12], "*faptul-de-a-fi-laolaltă-cu*"[13], etc.). Ca şi ele, *intenţionalitate* ne ajută să înţelegem mai bine ceea ce ne spune cuvîntul ***con-ştiinţă*** (lat. ***con***scientia, fr. ***con***science, sp. ***con***ciencia, it. ***co***scienza, engl. ***con***science, rus. ***co***знание etc.) prin el însuşi. Particula ***con*** (***co***) vorbeşte (îi vorbeşte, desigur, celui care doreşte să afle) despre ***co****-prezenţa*, ***co****-participarea*, ***co****-laborarea* la actul cunoaşterii a doi factori: mintea şi lumea pe care aceasta o reflectă şi o construieşte şi prin intermediul căreia dobîndeşte cunoaşterea de sine. Cuvîntul *con-ştiinţă* spune că a avea *con-ştiinţa* unui lucru înseamnă a poseda două *ştiinţe*: 1)-ştiinţa lucrului şi 2)-ştiinţa sinelui. *Ştiinţa 1 + Ştiinţa 2 =* ***CON-ŞTIINŢA***. Computerul nu are conştiinţă întrucît posedă doar ştiinţa lucrului. Dar pentru a descoperi în chiar cuvîntul *conştiinţă* ceea ce acest cuvînt arată fără să dezvăluie, e nevoie, uneori, de alte cuvinte, precum

[10] În legătură cu aceasta, amintim şi cuvintele lui **Brentano**: "orice conştiinţă este conştiinţă de ceva"
[11] **Hegel**, *Fenomenologia spiritului*, trad. de Virgil Bogdan, Bucureşti, Ed. IRI,1995, pag. 80
[12] **Husserl**, *Scrieri filosofice alese,* trad. de Al. Boboc, Bucureşti, Editura Aqcademiei Române, 1993
[13] **Heidegger**, *Fiinţă şi timp*, trad. Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă, Bucureşti, Ed. Humanitas, 2003, pag. 80

intenţionalitate, fenomen, "faptul de a fi laolaltă cu", "devenire întru fiinţă"[14], etc.

Cuvinte ca acestea ne ajută, de asemenea, să înţelegem că ***per-cepţia***[15] şi ***con-cepţia***, ca forme ale *con-ştiinţei*, nu pot să se refere la altceva decît la aceeaşi *co-naturalitate* a conştiinţei cu lumea (reflectată în fenomene): prima, de o manieră cvasi-pasivă, cea de-a doua, de o manieră activă, creatoare. În primul caz, accentuînd ceea ce se dă ("natura naturata"), în cel de-al doilea, ceea ce e "de făcut", de construit din partea unui subiect înţeles ca "naturans".

Ele ne mai ajută să înţelegem că limbajul însuşi, ***logosul*** însuşi este *logodnă* (*λέγειν*)[16], comuniune amoroasă a eului cu lumea. Că în *logos*, ca şi în *eros*, esenţială e ***con****juncţia* între *a fi* şi *a fi*, că proprietatea esenţială a verbului *a fi* este faptul că *se* ***con****jugă*, că se cuprinde într-o *legătură flexibilă* cu feluritele existenţe.

Ele ne revelează ***co****erenţa logică* a lumii, dezvăluie faptul că, dincolo de contradicţiile care o macină, există o *solidaritate* de fond între componentele ei, ţinînd de stringenţa lui *a fi*, chiar în *ne-fiinţare*; ne arată că aceasta este solidară, la nivelul *logicii* şi *logosului*, cu primordialul *a fi*, în care este inclusă. Că *inexistentul* însuşi este parte constitutivă a *existenţei*, că el *există*, chiar dacă doar ca întruchipare a unei *absenţe*.

Prin ele luăm act de faptul că sîntem figuranţi şi actori în cel mai fascinant şi mai neliniştitor dintre spectacole: spectacolul fiinţei, spectacolul faptului de a fi, *cu* şi *întru* fiinţă, *cu* şi *întru* fiinţă putînd însemna şi *cu* şi *întru*

[14] Expresia reproduce titlul cărţii lui **Constantin Noica** - *Devenirea întru fiinţă* -, Bucureşti, 1981
[15] *per* (în lat.) = *în, prin, pe, etc.*
[16] Despre λόγος (logos)ca λέγειν (legein, legătură, strîngere laolaltă) - în **Martin Heidegger**, *Originea operei de artă*, trad. de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Ed. Univers, 1982, pag. 110

dispariţie[17], şi *cu* şi *întru* moarte[18], căci aceasta se înscrie inevitabil în geografia fiinţei, a existenţei [19]. Au spus-o şi Sartre[20] şi atîţia alţii, dar o spun în primul rînd astfel de cuvinte şi, prin ele, *fenomenologia*.

Dar conceptul fundamental al fenomenologiei, care este *intenţionalitatea* (termen înrudit, semantic, cu toate acele cuvinte ori sintagme care vizează relaţia conştiinţei cu ceva – printre ele, şi cele amintite mai sus) reclamă o explicare mai amănunţită şi mai nuanţată, ceea ce însă dimensiunile acestei expuneri nu îngăduie. Pentru eleganţa formulării, vom cita, totuşi, în legătură cu subiectul în discuţie, cîteva propoziţii semnate de Gabriel Liiceanu (care nu fac, de altminteri, decît să confirme cele deja spuse):

"…toate actele psihice, indiferent de natura lor (volitive, deziderative, cognitive), sînt determinate de o *intentio*, adică vizează întotdeauna ceva, *sînt îndreptate către* un obiect anume. Această *orientare către* ţine de însăşi structura actelor psihice şi ea presupune că nici o formă a conştiinţei nu este primordial goală….*Orientarea către* creează o *sudură* psiho-obiectuală, care exclude preexistenţa a doi termeni separaţi… Aşadar, cînd

[17] **Freud** vorbeşte de "străduinţa omului de revenire la existenţa anorganică", în virtutea unui aşa-numit "instinct al morţii" - apud **A** (Rudolf Arnheim), *Arta şi percepţia vizuală. O psihologie a văzului creator*, tr. de Florin Ionescu, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1979, pag. 50

[18] Martin **Heidegger**, *Fiinţă şi timp*, pag. 251-255, 257-262, 305-310, etc.

[19] ceea ce ne obligă să fim solidari cu ea şi, desigur, cu tot ceea ce o pregăteşte şi o cheamă: boli şi neputinţe de tot felul. Se subînţelege, această solidaritate nu este una nedureroasă, una fără înverşunată împotrivire

[20] **Sartre**, *Fiinţa şi neantul*, trad. de Adriana Neacşu, Piteşti, Ed. Paralela 45, 2004, pag. 56: "…dispariţia totală a fiinţei n-ar însemna instaurarea domniei nefiinţei, ci, dimpotrivă, dispariţia concomitentă a neantului: nu există nefiinţă decît la suprafaţa fiinţei"

percepem, noi nu jucăm rolul unui spectator detaşat care asistă la defilarea unor entităţi indiferente"[21].

Un alt concept "cheie" în fenomenologie, care se acoperă, în bună măsură, ca sens de operare, cu termenul *intenţionalitate* (dar, precum acesta, şi cu *phainomenon*, *percepţie*, *concepţie*, *conştiinţă*, etc., în fenomenologie conceptele de bază funcţionînd *con*vergent şi oarecum tautologic, ca un fel de superioară cicăleală!), este cel de ***intuiţie***. În funcţie de nivelul la care operează, facultatea *intuiţie* poate fi, în principiu, *sensibilă* sau *categorială*.

Dacă *intenţionalitate* desemnează orientarea conştiinţei către *ceva – ceva* putînd fi orice, *intuiţie* face referire la un domeniu precizat: *intuiţie sensibilă*, la lumea concret-sensibilă; *intuiţie categorială*, la sfera generalităţilor, a abstracţiunilor, a *categoriilor*. *Intuiţia categorială* funcţionează simultan şi complementar cu acel "*înapoi, la lucruri!*", rezervat *intuiţiei sensibile*.

Desigur, distincţia între cele două modalităţi ale intuiţiei operată de către Husserl, este, într-o măsură oarecare, un simplu artificiu teoretic, o complicaţie impusă de tehnica filosofării[22], lucru pe care Husserl ne lasă să-l subînţelegem de vreme ce la el operaţia discriminativă

[21] **Gabriel Liiceanu**, în Martin Heidegger, *op. cit.*, pag. 580

[22] şi mai ales, după cum recunosc unii fenomenologi, de nevoia prelungirii actului filosofării, căci fără antrenarea adevărului în astfel de inutile complicaţii, filosofarea s-ar opri iar filosofii s-ar mulţumi să contemple adevărurile stabilite întru eternitate de către Platon şi Aristotel! În acelaşi spirit, D.D.Roşca spunea că nici un filosof autentic nu doreşte ca adevărul unic şi inalienabil să fie descoperit, şi că în ipoteza că cineva l-ar descoperi totuşi – ipoteză pur teoretică, de altfel –, în clipa următoare ar fi ascuns "într-o grotă de pe Lună", pentru ca sublim-neliniştita căutare omenească să fie reluată din punctul zero. Referitor la nevoia prelungirii actului filosofării în indiferenţă faţă de adevăr, Freud spunea că aceasta ţine de nevoia de a prelungi, pe alt plan, plăcerea actului amoros, şi ea indiferentă la adevăr: la adevărul consecinţelor pe care le antrenează (oboseală, progenituri, etc.)!

este însoţită de o mişcare de sens contrar, menită să evidenţieze *unitatea* funcţională şi de structură a conştiinţei, indisolubilul *legato* care caracterizează "fluxurile de conştiinţă": "În realitate noi avem de-a face cu o sensibilitate care poartă deja amprenta actelor categoriale; intuiţia categorială este prezentă în percepţia cea mai banal-cotidiană şi în întreaga noastră experienţă. Ceea ce înseamnă că eu văd sensuri (obţin sensuri ca donaţii originare), văd idei, văd universale, am, pe scurt, intuiţii eidetice care-mi permit să văd – fie că ştiu sau nu acest lucru – specia care se află în spatele multitudinii indivizilor, mulţimea din spatele elementelor, conceptul din spatele lucrului concret. Cînd văd un tigru eu îl văd ***cu*** tigritatea lui cu tot, cînd aud zgomotul unei motociclete îl aud ***cu*** conceptul motocicletei cu tot, cînd reunesc, într-o propoziţie, elemente disparate eu am ***deopotrivă*** o intuiţie a actului de ***sinteză*** şi nu numai a elementelor care îl compun….Nu există simple percepţii pre-logice şi pre-lingvistice pe de o parte, forme categoriale pure şi expresii pur lingvistice, pe de alta…Nu există opoziţie între sensibilitate şi raţiune" (în prezentarea lui Gabriel Liiceanu[23]).

În citatul de mai sus, cuvinte precum cele subliniate (sublinierile ne aparţin) aduc în prim plan tocmai ideea de *co*erenţă, de unitate a *con*ştiinţei, dincolo de orice dihotomie, de orice distincţie terminologică. De altminteri, proiectul fenomenologic include, printre obiectivele sale majore, ideea eliminării din practica filosofică a tuturor *dihotomiilor*, a tuturor *dualismelor* care "blochează" actul cognitiv într-un "schematism regretabil" (interioritate-exterioritate, aparenţă-esenţă, potenţă-act, etc.). (Aceasta tocmai ca recunoaştere a naturii unitare a fenomenelor şi, în primul rînd a *con*ştiinţei, conştiinţa reprezentînd, din perspectivă

[23] în Martin Heidegger, *op. cit.*, pag. 581, 582

umană, *fenomenul* prin excelenţă – graţie ştiinţei despre sine, faptului că are capacitatea să-şi *apară* sieşi, dar şi graţie ştiinţei despre lume).

După Sartre, gîndirea modernă înregistrează un mare pas înainte prin suprimarea unor astfel de *dualisme* şi înlocuirea lor prin *monismul fenomenului*. Iată , de pildă, ce spune Sartre în legătură cu dualismul *interioritate-exterioritate*:

"Este sigur că ne-am descotorosit în primul rînd de acel dualism care opune în existent ***interiorul exteriorului***. Nu mai există *exterior* al existentului, dacă prin asta se înţelege o pojghiţă superficială care ar ascunde privirilor veritabila natură a obiectului. Iar această veritabilă natură, la rîndul său, dacă trebuie să fie realitatea secretă a lucrului, pe care o putem bănui sau presupune, dar niciodată atinge, pentru că este *interioară* obiectului avut în vedere, nu mai există nici ea. Apariţiile care manifestă existentul nu sunt *nici interioare*, *nici exterioare*: ele au toate aceeaşi valoare, trimit toate la alte *apariţii* şi nici una din ele nu este privilegiată. Forţa, de exmplu, nu este un *conatus* metafizic şi de specie necunoscută care s-ar ascunde în spatele efectelor sale (acceleraţii, devieri, etc.): ea este ansamblul acestor efecte. Tot aşa, curentul electric nu are revers secret: el nu este nimic decît ansamblul acţiunilor fizico-chimice (electrolize, incandescenţă a unui filament de cărbune, deplasare a acului galvanometrului, etc.) care îl manifestă. Nici una din aceste acţiuni nu este suficientă pentru a-l revela. Dar ea nu indică nimic care să fie în spatele ei: ea se indică pe ea însăşi şi seria toată"[24] (Henri Focillon discută problema suprimării dualismului interioritate-exterioritate în alţi termeni. Focalizîndu-şi atenţia asupra formei

[24] **Sartre**, *op. cit.*, pag. 9

artistice, el observă că exterioritatea acesteia este „principiul său intern”[25]).

Suprimînd dualitatea interioritate-exterioritate, Sartre o respinge implicit (dar şi explicit, precum s-a văzut) şi pe aceea care contrapune ***aparenţa esenţei***. După el, aparenţa nu este o mască, nu este o formă de camuflare a esenţei: ea e chiar esenţa. Esenţa, remarcă Sartre, nu este o virtute ascunsă în profunzimea unui existent, ea e “legea manifestă care prezidează succesiunea apariţiilor sale, este raţiunea seriei”. Aparenţa este o secvenţă dintr-o înşiruire de alte aparenţe şi nu o formă de travesti de care uzează nu se ştie ce real care şi-ar rezerva pentru el întreaga fiinţă a existentului. Cît timp s-au putut admite ca indubitabile doar realităţile zise noumenale, comentează Sartre, despre aparenţă s-a vorbit ca despre un “negativ pur” (mai puţin în doctrina lui Kant, dar sînt şi alte excepţii, desigur – n.n.). Aparenţa era “ceea ce nu este fiinţa”; ea era întruchiparea erorii, a iluziei; dar aceasta era ea însăşi atît de precară, atît de fragilă, încît problema care se punea era de a-i păstra cît de cît coeziunea, ca să nu se destrame, “să nu se resoarbă de la sine” în non-fenomenal.

Dar să aflăm opinia lui Sartre şi în legătură cu dualitatea ***potenţei*** şi a ***actului***. După Sartre, nu există decît act. Îndărătul actului nu ar exista nimic, “nici potenţă, nici virtute”: “Vom refuza, de exemplu, să înţelegem prin geniu – în sensul în care se spune că Proust avea sau că era un geniu – o putere aparte de a produce opere, care nu se epuizează în producerea acestora. Geniul lui Proust nu este nici opera considerată în mod izolat, nici puterea subiectivă de a o produce: este opera considerată ca ansamblul manifestărilor persoanei”[26].

[25] **Henri Focillon**, *op. cit.*, pag. 74
[26] **Sartre**, *op. cit.*, pag. 10

Sigur, ne putem întreba dacă încercarea de suprimare a unor astfel de *dualisme* a şi reuşit, dacă afirmaţiile lui Sartre nu exprimă mai curînd o dorinţă decît convingerea că acest “ideal” a şi fost atins. Explicaţiile sale, la limita poeticului, nu sînt edificatoare. *Apariţiile* nu elimină, de pildă, dualismul *interioritate-exterioritate*, ci îl transformă (după cum este nevoit să recunoască, pînă la urmă, Sartre însuşi) într-un dualism nou: *finit-infinit*. Îl mută din *spaţial* în *temporal*, atîta tot. Ele nu facilitează cîtuşi de puţin cunoaşterea lucrurilor, cîtă vreme este introdusă în ecuaţie ideea de *serie temporală infinită*, cîtă vreme se recunoaşte că *apariţiile* se urmează una alteia într-un *proces fără de capăt* şi prin urmare imposibil de urmărit în integralitatea lui.

Nici celelalte *dualisme* nu sînt eliminate cu adevărat. Ceea ce însă este *important* este efortul, incontestabil, al salahorilor întru fenomenologie, de a aduce cît mai multe argumente în sprijinul ideii potrivit căreia *fiinţa este una*. Iar *dualismele* în sine nu trebuie să sperie şi nu trebuie suprimate, ci doar legate temeinic cu ajutorul ***intuiţiei,*** al ***intenţionalităţii*** şi al tuturor “elementelor de ***co***eziune” (desemnate prin *con, com, întru, per*, etc.) – pe care le aflăm în ***con***ştiinţă, în ***per***cepţie, în ***con***cepţie şi în toate acele facultăţi, ştiute sau neştiute, de care atîrnă *apariţia fiinţei* (avem în vedere inclusiv *inconştientul* ori *sub**con**ştientul*, inclusiv capacităţile oferite de atît de hulita *psihologie*, pe care *fenomenologia*, pentru a nu-şi trăda vocaţia *unitaristă*, trebuie s-o integreze[27]. Şi avem

[27] ceea ce în filosofie n-ar fi o noutate. Există precedentul Nietzsche. În opera lui Nietzsche poezia şi psihologia fac casă bună cu filosofia, pasiunea ardentă se **con**jugă cu raţiunea, e-adevărat, uneori în detrimentul raţiunii, cum rezultă şi din următorul citat din *Ecce Homo*: “Dacă voi spune că un Goethe sau un Schiller n-ar fi putut niciodată să respire la aceeaşi înălţime ca mine în această atmosferă de pasiune; că Dante, pe lîngă Zarathustra, face o jalnică figură, simplu credincios cum e pe lîngă un spirit care guvernează lumile, pe lîngă un destin;

în vedere, desigur, deşi e extrem de rară, capacitatea de ***co***nexare la ***Transcendent***, prin *revelaţie* – pe care trebuie s-o înţelegem ca *revoluţie*, ca *salt* neaşteptat al spiritului de la *ceva*, la cu totul ***altceva!***). Desigur, ne putem întreba ce sens are utilizarea imperativului "*trebuie*" în acest context, atîta timp cît legătura *conştiinţei* cu lumea, cu lucrurile se realizează de la sine, în virtutea faptului că *orice conştiinţă este conştiinţă de ceva.* La această întrebare nu se poate răspunde decît printr-un truism: *conivenţa* eului cu lumea, deşi ţine de natura *conştiinţei* ca atare, posedă grade de realizare diferite, după cum *conştiinţa* posedă grade de acuitate diferite, de la un moment la altul şi de la un subiect la altul. Realizarea gradului ei maximal impune un efort de ***con****centrare*. Dar ce reprezintă ***con****centrarea* din punct de vedere fenomenologic? ***Con****centrarea* este focalizarea, *centrarea* spiritului pe ceea ce este revelator în obiectul vizat. Ea presupune eliminarea din *cîmpul fenomenal* a tot ceea ce nu are valoare de "*evidenţă apodictică*". Căci există şi evidenţe irelevante, parazitare, care împiedică accesul la "*fiinţa pură*" a lucrului avut în vedere (la "*fiinţa fiinţării*" – Heidegger), prin ceea ce teoreticienii comunicării numesc "*blocaj reic*", "*inhibiţie culturală*", "*prejudecată*", "*distragere a atenţiei*" etc. Tocmai la ***con****centrare* se referă zeloţii fenomenologiei atunci cînd

---

dacă vom lămuri că poeţii Vedei nu sunt decît preoţi, şi nedemni să dezlege măcar sandalele lui Zarathustra – încă nu voi fi spus nimic, încă nu voi fi dat nici o idee a distanţei, a solitudinii azururilor în care trăieşte opera mea".. "Niciodată nu s-a scris un astfel de poem, niciodată un om n-a simţit şi n-a suferit în felul acesta! Răspunsul la acest ditiramb al singurătăţii sorilor ar fi Ariana. Dar cine ştie, în afară de mine, ce înseamnă Ariana?". Astfel de excese psihologiste, deşi umilesc raţiunea, nu o elimină, totuşi. Cel puţin aşa crede **Eugen Fink** (apud **Ştefan Augustin Doinaş**, în Introducerea la **Friedrich Nietzsche**, *Aşa grăit-a Zaratustra*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1997, pag. 12,13)

vorbesc despre ***reducţie fenomenologică***, pe care o explică într-o manieră abstrusă, pentru *"a nu vulgariza"* (ce absurditate!) filosofia. *Reducţia fenomenologică*, această "punere între paranteze" a tot ceea ce bruiază "imaginea obiectului intenţional", este denumirea tehnică a ceea ce în limbajul comun se numeşte ***con****centrare*, şi ***con****centrarea* este modul practic în care se rezolvă un *dualism* din categoria celor la care se referă Sartre, fără ca *dualismul* ca atare să fie suprimat. Particula ***con*** tocmai asta sugerează, ceea ce termenul tehnic *reducţie* (care sună precum *lichidare, asasinare*) nu sugerează. De fapt, Husserl însuşi recunoaşte neajunsurile acestei inovaţii terminologice, lucru pentru care, în scrierile sale tîrzii, încearcă introducerea unui corectiv. E vorba de conceptul "***con****stituire*". Ceea ce este lichidat prin *reducţie fenomenologică* este compensat, după Husserl, prin ***con****stituire*, printr-o atitudine creatoare din partea eului. Numai că termenul ***con****stituire* nu poate fi aplicat, fără dificultăţi, oricărui act intenţional. El se potriveşte aproape exclusiv actelor care implică o ***con****cepţie*. În cazul ***per****cepţiei*, nu atît de ***con****stituire* putem vorbi, cît de ***re****-constituire*, de ***re****facere*. În ***per****cepţie* importantă e ***re****facerea* mentală a datului, dat care încorporează deja o *intenţie* (*intentio auctoris*) care se cere decodificată şi recuperată. Dar şi aici lucrurile trebuie privite diferenţiat: nu toate obiectele date percepţiei încorporează deja o intenţie (în sens auctorial). Ne gîndim, de pildă, la obiectele naturii[28]. Trebuie să spunem însă că în multe situaţii şi un artefact, un ustensil este tratat ca şi cum ar aparţine naturii. Apoi, chiar în privinţa obiectelor aparţinînd naturii opiniile sînt împărţite. În concepţiile finaliste, de pildă, datul natural

---

[28] şi chiar şi la obiectele artei, în producerea cărora, potrivit lui **Schleiermacher**, intervin şi elemente inconştiente (apud **D. N. Zaharia**, *Estetica postmodernă*, Iaşi, Ed. Dosoftei, 2002, pag. 208)

nu este un simplu dat, ci un *donat*, sau, mai explicit, o *donaţie*[29], adică un *dar* făcut oamenilor de către *Creatorul Lumii*. Ca *donaţie*, el implică deja o *intenţie*, un *scop* (*teleos*)[30] care reclamă o înţelegere adecvată. Să înţelegem de aici că atitudinea constituantă (creatoare) este cu totul exclusă din percepţie? Nicidecum, numai că subiectul nu are conştiinţa faptului că atunci cînd percepe el şi creează[31]. Aportul său creator poate fi "detectat" doar la nivelul analizei desfăşurate în laboratoarele fenomenologiei. Iar învestirea perceputului cu o intenţie creatoare expresă face din ***percepţie concepţie,*** chiar dacă aceste noţiuni se presupun reciproc, într-o oarecare măsură. Dar la problematica *percepţie*i ne vom referi mai aplicat în partea a doua a acestui material. Pentru că nu dorim să cedăm farmecului sumbru al fenomenologiei, seducţiei pe care încîlcitele texte[32] semnate de Husserl, Heidegger etc. o exercită, inexplicabil, asupra raţiunii, putînd-o perverti, ne încheiem aici "expunerea" cu privire la conceptul *fenomenologie*. Am fi vrut s-o încheiem rotund, dar am fi

[29] Nu sîntem de acord cu utilizarea termenului *donaţie* ca substitut pentru *dat*, aşa cum poate fi constatată la unii autori, de altfel întru totul remarcabili. Considerăm că termenul *donaţie* nu-şi află rostul decît într-o fenomenologie a *sacrului*. A echivala *datul* din textele unui ateu precum **Husserl** cu *donaţie,* din considerente sonore, nu ni se pare o formulă tocmai inspirată.

[30] scopul ar fi, potrivit unor interpretări, ca omul să aducă Laudă lui Dumnezeu.

[31] Exemplul cel mai cunoscut de percepţie creatoare fără voie (inconştientă) este percepţia mitică – a se vedea **Ernst Cassirer**, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*, trad. Constantin Coşman, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1994, pag. 107

[32] Chiar încîlcite? Oricum, contradictorii. Iată doar o nevinovată mostră din **Husserl**, *Screri filosofice alese*, capitolul "Ideea de fenomenologie": "Cercetarea esenţei este o cercetare generală" (pag. 96); "Cunoaşterea generală este desigur dată" (pag. 97). Nedumerirea noastră este următoare: De vreme ce cunoaşterea generală este dată, de ce mai e nevoie de cercetare generală?

sugerat existenţa unui sistem, sistem care în fenomenologie lipseşte. Fenomenologia se prezintă ca un cumul de ***intenţii***, şi mai puţin ca un sistem solid articulat. Nu ascundem că am tratat subiectul cu oarecare detaşare ludică, preocupaţi să exprimăm nu atît litera, cît spiritul fenomenologiei, şi nu pentru că litera ne-ar fi indiferentă, ci pentru că la nivelul literei nimic nu e cu adevărat limpede în acest domeniu. Am încercat să înţelegem ceea ce e de înţeles în fenomenologie prin prisma ***intenţiilor*** nobile care o animă şi prin prisma unor *termen*i, şi mai puţin prin aceea a realizărilor, cu totul obscure (şi care îndreptăţesc în bună măsură idiosincrasia unor Blaga, Noica, Ţuţea la fenomenologie). Nu putem decît să regretăm că uneori obscuritatea e inclusă în chiar proiectul fenomenologic, că e deliberată, că e *intenţionată*. Husserl, de pildă, apără, uneori, ca fenomenolog, „dreptul gîndirii confuze"[33], urmînd „îndemnul" lui Alexander Baumgarten[34]. Heidegger apără, la rîndul său, dreptul filosofului la incoerenţă logică. După el, mult mai importantă decît adecvarea la cerinţele logicii e „asprimea încălcării"[35]. Apoi, M. Merleau-Ponty şi Simone de Beauvoir vorbesc despre "demnitatea ontologică şi etică a ambiguităţii"[36] (ceea ce, desigur, e preferabil univocităţii dogmatice, dar a face din ambiguitate scopul unei discipline care ar trebui să aibă, totuşi, alte obiective decît creaţia artistică, ni se pare bizar).

[33] **Husserl**, *op. cit.*, pag. 97.

[34] Apud **Luc Ferry** – *Homo aestheticus*, trad. de Cristina şi Costin Popescu, Bucureşti, Ed. Meridiane,1997, pag. 376, 377.

[35] **Martin Heidegger**, *Qu'est-ce que la Metaphysique?*, în **Tudor Ghideanu**, *Conştiinţa filosofică de la Husserl la Teilhard de Chardin*, Iaşi, Ed. Junimea, 1981, pag. 99.

[36] Apud **Tudor Ghideanu**, *Percepţie şi morală în fenomenologia franceză*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1979, pag. 22.

Cînd Husserl sau Heidegger nu sînt îndeajuns de absconşi, li se reproşează, din partea colegilor lor mai tineri, că „se precipită spre adevăr". După Ion Copoeru[37], fenomenologia trebuie să rămînă „în această zonă *inefabilă* dintre născut şi nenăscut, acolo unde <obiectul> vi*brează* înainte de a deveni <lucru>", să surprindă "pe viu obiectul în iminenţa advenirii sale"[38].

La capătul acestei scurte zăboviri asupra ideii de *fenomenologie*[39] ne putem întreba care este sensul termenului *fenomenologie* în expresia *fenomenologia percepţiei estetice*, expresie care dă şi titlul prezentului capitol. Ce trebuie să înţelegem prin fenomenologie în această asociere de termeni? Desigur, nu atît o *doctrină*, cît o *metodă*, sau, preluînd cuvintele lui Mikel Dufrenne, un *stil de abordare*. Iar prin *stil* trebuie să înţelegem, în cazul de faţă, *manieră analitică*, sau, mai simplu spus, *analiză*. *Fenomenologia percepţiei estetice* ar însemna, deci, *Analiza percepţiei estetice*. Că *analiza* este ea însăşi, într-o oarecare măsură, rezultatul *percepţiei*, am văzut, şi nu vom mai stărui asupra acestei chestiuni.

Kant vorbeşte de *percepţie estetică* în două sensuri: 1)-în sens larg; 2)-în sens restrîns.
În capitolul "Estetica transcendentală" din *Critica raţiunii pure* el are în vedere sensul larg al noţiunii – acela de cunoaştere senzorială pur şi simplu. În *Critica facultăţii de judecare* se referă la sensul restrîns al

[37] **Ion Copoeru**, *Aparenţă şi sens. Repere ale fenomenologiei constitutive*, Cluj, Ed. Dacia, 2000, pag. 10
[38] E-adevărat, Ion Copoeru face această afirmaţie avînd în vedere un "modul final", totuşi, dar *inefabilul* de care se arată îndrăgostit indică mai curînd un ideal stilistic decît unul epistemologic (n. n.).
[39] fenomenologie în sens larg şi nu neapărat husserlian, deşi în mare parte husserlian.

conceptului: cel la care ne gîndim atunci cînd abordăm problemele *frumosului.*
Mai mult decît Kant în *Critica facultăţii de judecare*, Mikel Dufrenne, în capitolul "Fenomenologia percepţiei estetice" al tratatului său *Fenomenologia experienţei estetice*, limitează utilizarea noţiunii la sfera *frumosului artistic* (literar, muzical, plastic etc).
Pentru noi, *percepţie estetică* înseamnă în primul rînd *percepţie vizuală*, şi cînd spunem percepţie vizuală avem în vedere în mod prioritar *fenomenul* ***arte vizuale,*** independent de conotaţiile lui în ordinea frumosului. Noi considerăm că dacă un lucru ne apare ca fiind frumos, urît, sublim etc., este pentru că el are o anumită înfăţişare, rezultînd din modul de combinare a unor elemente caracterizate printr-o anumită formă, anumite dimensiuni sau proporţii, o anumită culoare, o anumită materialitate etc., chiar dacă simţim că ne place sau nu înainte de a dobîndi conştiinţa limpede a cauzelor. Dar dacă o calificare de tipul "e frumos", "e urît", "e drăguţ" comportă o judecată de gust, desigur subiectivă[40], o afirmaţie precum "e static", "e sumbru", "e dezechilibrat", " e ritmat", "e unitar", "e complex", "e dinamic", "e inedit" exprimă rezultatul unor observaţii neutre, neafectate de relativismul preferinţelor individuale. Atunci cînd apreciem valoarea unui tablou, de pildă, o facem în funcţie de gradul de coerenţă a expresiei, de originalitate, de bogăţia conotaţiilor simbolice etc., şi nu în funcţie de gust, care este un

[40] subiectivism, după Kant, insurmontabil, ca tot ceea ce ţine de *gust*: "Germanii sînt singurii care se servesc astăzi de cuvîntul *estetică* pentru a desemna prin el ceea ce alţii numesc *critică a gustului*. Această denumire se bazează pe o speranţă deşartă pe care o nutrise excelentul analist Baumgarten de a supune judecata critică a *frumosului* unor principii raţionale şi de a înălţa regulile ei la rangul de ştiinţă. Dar această străduinţă e zadarnică" – **Immanuel Kant**, *Critica raţiunii pure*, pag. 66

parametru fluctuant. Asta nu înseamnă că ceea ce numim sentiment estetic (sentimentul frumosului, sentimentul sublimului etc.) nu ar putea fi luat în considerare, trebuie să spunem însă că ni se pare că doar anumite sentimente pot constitui un criteriu cu valabilitate universală – cele în care se reflectă drama eternă a fiinţei umane. Aşa este, se înţelege, sentimentul tragicului, pe care îl încercăm în prezenţa unor opere care ne revelează neputinţa în faţa morţii. Confruntaţi cu imaginea brutală a finitudinii, e greu să reacţionăm subiectiv, adică altfel decît ceilalţi oameni, cu toţii supuşi legii ei implacabile. În schimb, sentimente precum sentimentul frumosului, agreabilului etc. au o marcată conotaţie subiectivă, pentru că sînt legate de lucruri lipsite de forţa de coerciţie universală pe care doar evenimentele de gravitate extremă o pot avea. În registrul esteticii diurne, inclusiv în dragoste, de sublimul căreia nimeni, se pare, nu se îndoieşte, există loc pentru demisii, pentru atitudini echivoce sau reversibile. Aici obiectele au polivalenţă semantică iar un subiect uman diferă adesea, ca tip de reacţie, de un alt subiect uman, ceea ce, în "estetica" morţii nu se întîmplă. Din faţa monstrului suprem nimeni nu poate demisiona. Simţind acest lucru, marii scriitori, esteţi rafinaţi cum sînt, şi deci iubitori de frumos, pentru a conferi profunzime şi obiectivitate acestui sentiment, îi dau o coloraţie tragică. Aşa procedează Shakespeare, Dostoievski, Eminescu, Bacovia etc. Aşa se întîmplă în folclor, de pildă în "*Legenda Meşterului Manole*" sau în "*Mioriţa*"[41]. Aşa se întîmplă în iconografia creştină, în

[41] Acceptarea senină a morţii, la care se referă cei mai mulţi dintre interpreţii *Mioriţei*, este, desigur o exagerare livrescă. A se vedea interpretarea neconvenţională a motivului morţii din *Mioriţa* dată de către **D. N. Zaharia**, în eseul "*Mioriţa" fără nuntă* – în vol. *Arta sofianică. Gînd şi expresie artistică la români*, Iaşi, Ed. Cronica, 1996, pag. 13-25

care imaginea lui Iisus crucificat e mult mai frecventă, se pare, decît aceea a Învierii. Dar aşa se întîmplă, de multe ori, şi în arta non-figurativă. Operele mari, de orice fel, sînt străbătute de o forţă stihinică, de un fel de suflu al morţii, care face din ele opere obiective în cel mai înalt grad (a se vedea Van Gogh, Ion Ţuculescu, Pablo Picasso, Hans Hartung, Jackson Pollock etc). Dimpotrivă, operele chiţibuşărite ale multor artişti de la noi şi de pretutindeni, colecţii mirobolante de detalii oarecare, selectate scrupulos după subtile criterii estetice, sînt subiective într-o măsură mult mai mare decît îşi închipuie cei ce le admiră, chiar dacă aceştia sînt extrem de numeroşi. Însă ceea ce trebuie spus este că sentimentul tragicului, ţinînd într-o măsură covîrşitoare de planul abrupt, elementar, al fiinţei (ontos), cînd este reflectat ca atare în artă, anulează arta, o coboară la condiţia de "kitsch", astfel încît ceea ce ar putea să fie un criteriu de evaluare estetică obiectiv, devine, în practică, un non-criteriu, sau chiar un anti-criteriu. Sentimentul tragic, tocmai pentru că e profund, poate deveni cu uşurinţă obiect de comerţ ilicit. Industria telenovelei e o dovadă. Poezia "Rugă pentru părinţi" a lui Adrian Păunescu e o altă dovadă. Escrocheria sentimentală, practicată asiduu de către cei ce jinduiesc succesul popular, se bazează pe "iscusita" manipulare a efectelor tragicului (după modelele oferite de viaţă: să ne amintim de scena lăcrămoasă, utilizată strategic de către un înalt demnitar de la noi, în lupta electorală). Însă dacă evenimentul cu semnifcaţie tragică este filtrat, decantat, aşa cum cer regulile artei, el îşi pierde gravitatea ontologică, caracterul de somaţie propriu evenimentului brut. Se estompează, se ambiguizează, sensurile lui se multiplică şi se încurcă, invitînd la o abordare nuanţată, subiectivă. Ceea ce înseamnă, în cele din urmă, că în artă nu dispunem, totuşi, de o măsură de apreciere estetică

universal valabilă. Ce putem face în acest caz? Tot ce putem face este să operăm cu formule pe cît posibil neutre, din categoria celor enumerate mai sus ("e static", "e deschis", "e echilibrat", " e ritmat", "e coerent", "e complex", "e dinamic", "e original" etc.). Sau să spunem ce simţim, care e "opinia" noastră, care e "percepţia" noastră, recunoscîndu-ne parţialitatea, subiectivitatea. Procedînd astfel, nu vom înceta să credem totuşi că ceea ce simţim noi nu are caracterul părelnic al unei fantasme, al unei halucinaţii, că nu simţim cu totul altfel decît alţi oameni, pe care, altfel, de ce i-am numi *semenii* noştri?! Refuzăm să ne credem arestaţi într-un cerc solipsist, viermi împleticiţi în firele propriei secreţii mirifice. Respingem posibilitatea că noi am fi cu totul diferiţi de cei ce respiră acelaşi aer pe care-l respirăm şi noi, beau aceeaşi apă pe care o bem şi noi, mănîncă aceeaşi pîine pe care o mîncăm şi noi, dorm, se plimbă şi se distrează oarecum în felul în care o facem şi noi, se uită la aceleaşi stupide emisiuni T.V., ascultă aceleaşi cancanuri, circulă cu aceleaşi limuzine sau troşcolete, etc. Nu putem accepta că între interioritatea şi exterioritatea noastră, că între fiinţa noastră imaterială şi fiinţa noastră biologică şi socială nu ar exista nici un fel de corespondenţe. Nu putem să nu ne întrebăm: dacă există o *coeziune* între existent şi inexistent, dacă *neantul* însuşi este o specie a lui *a fi*, cum au arătat Hegel, Sartre etc., de ce am refuza să vedem coeziunea tocmai în relaţia ego-ului nostru cu ego-urile *semenilor* noştri, cînd ele sînt *co*naturale în mod evident? *Co*naturalitatea aceasta, ţinînd de planul somatic şi comportamental (devenit obiect de cercetare în behaviorism), să se limiteze la acest plan? Şi nu putem să nu ne amintim de efortul lui Husserl de a ne convinge de existenţa unei aşa-numite *conştiinţe* ***inter****subiective*, conştiinţă în care s-ar regăsi, izbăvită de subiectivism, orice conştiinţă

individuală (şi care pare să nu fie o simplă construcţie speculativă, cîtă vreme e posibilă o ştiinţă ca aceea a sondajelor de opinie, bunăoară, care garantează un înalt grad de precizie, de obiectivitate – mergînd pînă la 95 la sută. Noi înşine ne-am putut convinge de excelentele rezultate ale unor astfel de sondaje, efectuate cu diferite ocazii). La fel, nu putem să ignorăm achiziţiile în materie de cunoaştere a psihicului uman datorate lui C. G. Jung, referitoare la ceea ce acest cercetător numeşte *inconştient* ***colectiv***[42] (care ar funcţiona ca o bază *supra*personală a psihismului). În pofida diferenţelor şi distanţelor dintre ele, toate existenţele sînt cuprinse în categorii aristoteliene sau kantiene, în sfere pitagoriciano-platoniciene, într-o formă sau alta de generalitate. Calităţile sensibile ale fiinţării "om" de ce ar reprezenta o excepţie ? Orice *om* este un exemplar al *speciei umane*, chiar atunci cînd suferă de *catholită*[43] (ceea ce nu înseamnă că oricine este îndreptăţit să se simtă şi să se creadă Confucius, Gingis Han, Sfîntul Francisc sau Luther!).

Considerăm că studiul lui Mikel Dufrenne, cantonîndu-se exclusiv în aria frumosului (în sens hegelian), nu a avut decît de pierdut, în pofida efortului acestui cercetător de "a feri" arta de extremismul calificărilor subiective, prin importanţa acordată condiţiei materiale a operei.
O fenomenologie a percepţiei vizuale trebuie să răspundă la două întrebări: 1) – Ce percepem?; 2) – Cum percepem? La aceste întrebări se poate răspunde în mai

---

[42] a se vedea **C. G. Jung**, *Opere complete 1 – Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, Bucureşti, Ed. TREI, 2003, pag. 13, 14

[43] Termen prin care **Constantin Noica** denumeşte "carenţa generalului" la om, considerată de el o "maladie ontică". Vezi *Spiritul românesc în cumpătul vremii. Şase maladii ale spiritului contemporan*, Bucureşti, Ed. Univers, 1978, *Capitolul II-Catholita*, pag. 32-49

multe feluri. Iată unul dintre răspunsurile posibile: 1) – Percepem scopuri, sensuri, rosturi; 2) – Percepem prin intermediul mecanismelor perceptive, puse în mişcare de obiectele cu care venim în contact.

Fireşte, a vedea la modul pur fizic nu înseamnă încă a percepe. *Perceperea* impune "*pricepere*", presupune *în-**ţel**-egere*, adică intuire a ***ţel**-ului (**tel**eos)* pe care obiectele l-ar putea sluji, sesizare a ***sens**ului* (existenţei) acestora – *sens*ul–orice*sens*–atribuit lucrurilor vizînd întotdeauna un *ţel* pe care l-ar putea servi. *Sens*ul sau în***ţel***esul unei unelte, de pildă, se referă la funcţionalitatea ei în ordine practică, iar al unei opere literare, la funţionalitatea acesteia în plan spiritual-afectiv. Nu există *sens*, adică în***ţel***es, fără reprezentarea unui ***ţel***[44]. Arta nu este exceptată de la această regulă, aşa cum pare să sugereze Kant atunci cînd o caracterizează drept o „finalitate fără *scop*" (deci fără un *ţel*) – *d*e fapt Kant vrea să spună "fără un *scop practic*"(deşi nici scopul practic, ba chiar mercantil, nu este cu totul exclus din artă, dacă ne gîndim la "hărnicia" unor artişti precum ***Salva**dor* Dali – ***salva**rea* sufletului (sic!) nefiind unica motivaţie a elanului său creator – sau dacă ne gîndim la prolificitatea unuia ca Sabin Bălaşa, care, înainte de a se rătăci, inocent, prin "Sala paşilor pierduţi" a Universităţii "A.I.Cuza" din Iaşi, precum tinerii pictaţi de el, furaţi de idealuri gratuit-romantice, a negociat cu atenţie dimensiunea avantajelor palpabile şi prozaice ale întreprinderii sale). Fireşte, intuirea ***ţel**ului* de către cel ce se află în prezenţa unui obiect anume este posibilă mai ales atunci cînd *ţel*ul autorului acestuia (*intenţia auctorială*[45], în limbajul adoptat de Genette) ar putea să fie şi *ţel*ul său. În***ţel***egerea, în sens generos uman, în***ţel***egerea – ca stare

[44] ţinînd de *intenţionalitate*, care este "orientarea conştiinţei către ***ceva***". Cînd orientarea este voluntară, acest ***ceva*** este tocmai ***ţelul***

[45] **G. Genette**, *op. cit*, vol. 2 (*Relaţia estetică*), pag. 53

de comunicare (între cei despre care se spune că se în***ţel**eg*) – se creează în jurul unui astfel de *ţel*. Cei ce se în***ţel**eg* au, în general, idealuri şi interese comune.

Ţel**ul*, care implică, după cum s-a văzut, ***sens**ul*, şi care implică ceea ce numim îndeobşte ***rost (spaţiul de manifestare a *sens*ului, distanţa care separă obiectele de respectivul *ţel*), raportat la vederea fizică, este o abstracţiune. Sesizarea *ţel*ului, a *sens*ului, a *rost*ului presupune *văz interior*. Pe el se bazează *perceperea* sau *priceperea*. În legătură cu aceasta, se poate spune că lucrurile cărora nu le vedem rostul, cărora nu reuşim să le desluşim sensul (şi implicit să le intuim posibila întrebuinţare) ne rămîn indiferente, ceea ce echivalează, în fond, cu a nu le vedea. Există un pragmatism al vederii sănătoase, ţinînd de modul economicos, selectiv, în care operează. Ochiul se apără, ca de o flacără prea puternică, de puzderia de imagini care se perindă continuu în cîmpul vizual, reţinîndu-le doar pe cele în care descoperă un sens, un rost, un scop. Ilustrativă, în această privinţă, ni se pare o întîmplare povestită de Marshal McLuhan, în *Galaxia Gutenberg*[46]. În faţa membrilor unei comunităţi rurale din Africa, un agent sanitar a prezentat un film cu subiect ecologic (desecări de mlaştini, acţiuni de strîngere a deşeurilor etc). Întrebîndu-i ce au văzut, aceştia au răspuns aproape la unison: "puiul de găină!". Agentul împreună cu realizatorii peliculei s-au arătat extrem de miraţi de răspunsul lor, şi examinînd cu maximă atenţie filmul de la un capăt la altul au descoperit apariţia, preţ de o clipă, a puiului de care nimeni dintre ei nu avea ştire. În schimb, sătenii care urmăriseră filmul nu sesizaseră nimic din ceea ce realizatorii considerau că ar fi trebuit să vadă. Veridică pentru ei era doar imaginea puiului de

[46] Apud **Modest Morariu**, în "Cuvînt înainte" la **Nebojša Tomašević**, *Arta naivă iugoslavă*, Trad. de Voislava Stoianovici, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1977, pag. 17

găină. De ce? Întrucît pentru ei doar aceasta avea un *sens*, un *rost*, doar ea putea fi raportată la un *ţel* al lor. Între ei şi puiul de găină exista o legătură existenţială şi *sens*ul decurgea în mod necesar tocmai din această legătură. De fapt ei văzuseră mult mai mult decît un biet pui de găină, în imaginea acestuia ei au regăsit *sensul general* la care era conectată viaţa lor. În timp ce în acţiunea de secare a unor bălţi, în condiţiile de secetă cumplită ale acelei părţi a Africii, puteau să vadă cel mult un *non-sens* (ceea ce, de altfel, nu e mai puţin un sens, aşa cum a înţelege că nu înţelegi e tot un fel de a înţelege, dar pe care în genere "mintea orgolioasă îl respinge, deşi sufletul, atras de mister, îl acceptă" – Mikel Dufrenne).

Vorbeam de vedere pragmatică, ei bine, vederea unor oameni ca aceştia este una pragmatică. Pentru vederea pragmatică lucrurile sunt esenţialmente valori-mijloc. Ele slujesc unor scopuri, indiferent care ar fi acestea. Interesul suscitat de ele se datorează funcţiei lor ustensilice. După Heidegger, există ceva jalnic în această înţelegere instrumentalistă a lumii, ea ilustrează neputinţa omului de a simţi altfel decît îi impune condiţia sa de fiinţă blocată în cauzalitate, în necesitate. După noi, aceasta nu e decît un semn de normalitate. Cînd eşti supus legii gravitaţiei, nu poţi simţi ca o fiinţă eterică. Cînd muntele o ia la vale, amenînţîndu-ţi casa şi avutul, nu poţi şi nici nu trebuie să stai liniştit şi să priveşti detaşat şi dezinteresat spectacolul grandios şi dinamic. Şi chiar atunci cînd grozăviile se petrec doar pe micul ecran, neprivindu-te direct, n-ai cum să nu te gîndeşti că te-ar putea viza şi pe tine. Indirect, te privesc întotdeauna. Chiar atunci cînd sînt utilizate ca pretext estetic într-un tablou, nu se poate ca undeva, în obscuritatea fiinţei tale, să nu le simţi apelul. E-adevărat, trăirea estetică presupune distanţare, dar distanţarea nu merge pînă la anularea oricărui ecou existenţial. Putem face abstracţie

de orice în afară de faptul că existăm. Oricît de şters şi de inexpresiv am exista, faptul că existăm e suficient pentru ca tot ce ni se adresează, sau, mai exact spus, tot ce ni se pare că ni se adresează, să capete pentru noi o semnificaţie existenţială. În acest sens, a vorbi de puritatea esteticului şi a înţelege prin asta decorativism indiferent este o eroare. Orice linie, orice pată de culoare aşezată pe o suprafaţă exprimă un conţinut existenţial: urcuş, coborîş, linişte, precipitare, răcoare, febrilitate etc., toate acestea fiind simţite de noi ca stări ale unei existenţe care ar putea să fie şi a noastră. Chiar operele golite de conţinut ale unor artişti au un mesaj existenţial. Pînzele negre ale lui Michael Morgner sînt departe de a nu spune nimic, aşa cum întunericul este departe de a nu comunica nimic. Dar ce comunică întunericul? Pentru a oferi un răspuns la această întrebare îi dăm cuvîntul lui Alain Finkielkraut, comentatorul lui Emmanuel Lévinas: "Marea distincţie heideggeriană între fiinţa realităţii existente şi fiinţare, între ceea ce există (individ, gen, colectivitate) şi actul sau evenimentul existenţei i-a permis lui Levinas să retrăiască din interior experienţa de viaţă cea mai puerilă şi mai puţin speculativă ce se poate imagina: teama resimţită de copilul aflat singur în întuneric. Să retrăiască şi nu să interpreteze, aşa cum face psihologia. <Noul fior filosofic> introdus de autorul cărţii *L'Etre et le temps* permitea să se renunţe la explicaţia prin Mamă: cînd copilul nu poate adormi şi cînd, în întuneric, el ascultă zgomotele impalpabile ale nopţii, ceea ce percepe este existenţa în puritatea ei, fără existent, este forma anonimă a fiinţei.

Totul în cameră e tăcere, lucrurile par să se întoarcă în neant şi totuşi urechea la pîndă percepe în această imobilitate o zarvă ciudată. Nu e nimic, însă vidul e dens, tăcerea e o larmă, nimicul e populat de foşnete minuscule şi de deflagraţii nelămurite, nu e nimic, doar fiinţa în

general, inevitabila rumoare a lui **există**. A unui **există** întotdeauna prezent, chiar şi atunci cînd nu e nimic, iată ce constată copilul. În el se naşte spaima de a se simţi ca absorbit de această existenţă fără contur. Nu formele monstruoase sau imaginile fantastice produse de întuneric îl înspăimîntă. Teama copilului dezvăluie existenţa în ceea ce are ea impersonal şi în acelaşi timp continuu. Ceva ce nu se opreşte niciodată. Ce înseamnă ceva? Evenimentul de a fi.

Nu de moarte ne temem în liniştea nocturnă, ci de fiinţare. Sîntem mai puţin înspăimîntaţi de întreruperea fiinţării decît de această fiinţare **neîntreruptă** care ne învăluie. E ca un concert fără pauză, fără cea mai mică ruptură în perpetuitatea fiinţei. Astfel, copilul aflat în întuneric face o experienţă heideggeriană, dar părăseşte în acelaşi timp climatul acestei filosofii. Nu are, prin angoasă, revelaţia neantului, ci, prin spaimă, pe cea a imposibilităţii acestuia. În mijlocul liniştii celei mai pure, în suspendarea activităţilor cotidiene, cînd totul doarme în jurul nostru, ceea ce se iveşte în locul neantului e un clipocit aproape imperceptibil, o ambianţă, o materialitate. Existenţa n-a fost abolită. Spaimă derizorie? Ceea ce se petrece cu omul e repulsia pe care i-o provoacă fiinţarea - experienţă mai importantă decît angoasa neantului"[47].

După descrierea acestei experienţe perceptive elementare, ne întrebăm cît mai stă în picioare din ceea ce afirmam mai sus, anume că a percepe înseamnă a pricepe, a înţelege (rosturi, sensuri, scopuri). Spuneam totuşi că aceasta e doar una dintre interpretările posibile ale percepţiei şi sugeram că ea nu are o valabilitate absolută. Realităţile prime şi ultime pot fi percepute, dar nu

[47] **Alain Finkielkraut**, *Înţelepciunea dragostei*, tr. Margareta Gyurcsik, Timişoara, Editura de Vest, 1994, pag. 15,16,17.

neapărat şi pricepute, nu neapărat şi înţelese[48]. Dar arătam, totodată, citîndu-l pe Mikel Dufrenne, că a percepe înseamnă şi a pricepe că nu pricepi, a înţelege că nu înţelegi (este ceea ce se întîmplă în experienţele mai dificile şi în special în experienţa absurdului). Desigur, a pricepe că nu pricepi nu reprezintă nici pe departe forma glorioasă a percepţiei, trebuie să spunem însă, laolaltă cu M. Dufrenne, că atunci cînd pricepi că nu pricepi, pricepi nu doar că nu pricepi, ci mult mai mult, infinit mai mult: anume că acel ceva pe care nu-l înţelegi *există*, cel puţin ca fenomen[49]. Această constatare are, în orizontul experienţelor fenomenologice, o importanţă extraordinară.

Dar la întrebările *ce percepem?*; *cum percepem?* se poate răspunde şi altfel. Demne de interes ni se par răspunsurile date de Rudolf Arnheim în cartea sa *Arta şi percepţia vizuală. O psihologie a văzului creator*[50]. Deşi e numită "psihologie", această carte conţine numeroase elemente de "fenomenologie". Regăsim în ea multe dintre observaţiile preţioase ale unor M. Merleau Ponty, Sartre sau Mikel Dufrenne [autorul ei este un reprezentant de frunte al Gestalttheorie(i), or, Gestalttheorie, potrivit lui J.-F. Lyotard, „dintre toate şcolile psihologice s-a

[48] De altfel, pentru M. Merleau Ponty a percepe şi a înţelege sînt lucruri total diferite: "Pentru înţelegere, un pătrat este mereu un pătrat, fie că se sprijină pe una dintre laturile sale, fie că se sprijină pe unul dintre unghiuri. Pentru percepţie, el este greu de recunoscut în această a doua situaţie….Există o semnificaţie a obiectului perceput care nu are echivalent în universul înţelegerii" (**M.Merleau Ponty**, *op cit*., pag. 75, 76).

[49] ca apariţie, fie ea şi iluzorie. Din unghi fenomenologic, iluzia are statut de realitate, ca orice apariţie (**Husserl**).

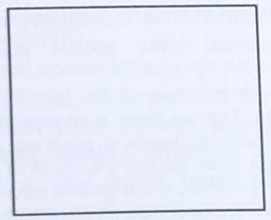
[50] **A** (Rudolf Arnheim), *Arta şi percepţia vizuală. O psihologie a văzului creator*, trad. Florin Ionescu, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1979

apropiat cel mai mult de tezele fenomenologiei: psihologii formei sînt discipoli ai lui Husserl"[51]. O opinie asemănătoare exprimă şi M. Merleau Ponty: „Dînd *Geststlt*-ul drept temă pentru domeniul său de reflecţie, psihologul se delimitează net de psihologism...Odată începută, reflecţia psihologică se depăşeşte pe sine prin propria sa mişcare. După ce a recunoscut originalitatea fenomenelor în ce priveşte lumea obiectivă, reflecţia psihologică ajunge să le integreze acestora orice obiect posibil şi să caute să afle cum anume se constituie el prin intermediul lor. În acelaşi moment cîmpul fenomenal devine cîmp transcendental"[52]].

În cele ce urmează vom selecta cîteva dintre ideile dezbătute în paginile acestei cărţi.

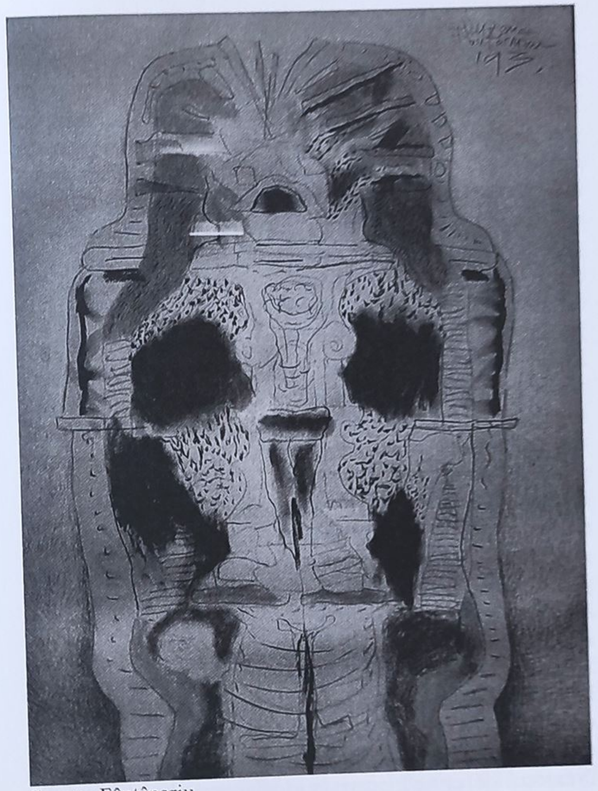
Echilibrul.

În sens fizic, echilibru înseamnă stabilitate. Un corp se află în echilibru dacă forţele care acţionează asupra lui se compensează reciproc. În forma sa elementară, echilibrul se obţine atunci cînd două forţe echivalente acţionează în sensuri opuse.



[51] **J.-F. Lyotard**, *Fenomenologia*, trad. Horia Gănescu, Bucureşti, Humanitas, 1997, pag. 55

[52] **M. Merleau Ponty**, *op. cit.*, pag. 90, 91.



Suzana Fântânariu

Ceea ce e valabil cu privire la echilibrul fizic e valabil şi cu privire la echilibrul perceptual, cu diferenţa că în acest din urmă caz avem de-a face cu forţe perceptuale. Dar ce sînt forţele perceptuale? "Forţele perceptuale sînt forţele care fac posibilă percepţia". În cazul percepţiei vizuale,

de pildă, avem de-a face, pe de o parte, cu forţe care parvin de la obiectele văzute, forţe avîndu-şi originea în soare sau în altă sursă de lumină, iar pe de altă parte, cu forţe provenite din sistemul perceptiv însuşi. Percepţia este posibilă atunci cînd cele două categorii de forţe, de energii, se întîlnesc, aşa cum recepţia unui program radiofonic este posibilă dacă energiile propagate în spaţiu de staţia RADIO intersectează cîmpul electromagnetic produs de aparatul receptor.

Sînt aceste forţe ceva cu totul diferit de forţele fizice?. Unele dintre ele nu, cîtă vreme pot fi cuantificate. Lumina care afectează retina posedă o energie fizică reală, dovadă că o lumină foarte intensă poate provoca orbirea, ca orice altă agresiune îndreptată împotriva organului vizual. Celulele fotoelectrice funcţionează graţie forţei pe care o manifestă lumina. Culorile au şi ele o energie fizică reală, o forţă de propagare pe care fizicienii reuşesc să o măsoare în lungimi de undă. Dacă nu ar poseda în mod obiectiv această forţă, culorile nu ar putea să impresioneze o placă fotografică.
Dar în percepţia vizuală acţionează şi forţe de ordin intern, energii subtile avîndu-şi sursa în sistemul nervos. Ele nu sînt mai puţin reale, oricît de subtile ar fi şi oricum le-am numi. O caracteristică a acestor forţe este orientarea lor asimetrică, datorată alcătuirii asimetrice a creierului uman[53]. O astfel de forţă este, de pildă, "vectorul de citire", care se deplasează de la stînga la dreapta (mai puţin la subiecţii cu situs-inversus), şi care influenţează perceperea echilibrului, în sensul că

[53] asimetrie mai accentuată, în general, la bărbaţi. La aceştia, emisfera dreaptă (cu sarcini spaţiale, faţă de cea stîngă, cu specializare verbală, după **Richard Lynn**) este mai mare – a se vedea **Aurel Codoban**, *Amurgul iubirii. De la iubirea-pasiune la comunicarea corporală*, Cluj, Idea Design & Print, Editură, 2004, pag 104.

întăreşte, perceptual, ponderea elementelor situate în partea dreaptă a cîmpului vizual. Aceste forţe, deşi se numesc perceptuale, nu sînt cîtuşi de puţin subiective. Ele ţin de sensibilitatea umană în genere.
Desigur, percepţia implică şi o forţă subiectivă, pe care fenomenologii o numesc trăire, şi care se referă la complexitatea experienţei interioare a subiectului (fenomene asociative, empatie, etc.) şi la alte elemente ţinînd de sensibilitatea lui particulară.
În actul percepţiei, aceste categorii de forţe interacţionează, rezultanta lor fiind o senzaţie de echilibru sau dezechilibru. Potrivit lui Arnheim, ele sînt percepute ca fiind exclusiv proprietatea celor văzute. **Această precizare este foarte importantă pentru analist. Ea îi permite să discute despre percepţie fără să se refere atît la percepţie, cît la obiectele percepute. Descriind obiectele percepute, se referă implicit la percepţie. Focalizîndu-şi atenţia pe obiecte şi mai puţin pe procesele încîlcite din creierul uman, reuşeşte în mare parte să evite speculaţiile inutile.**
De ce echilibru?, se întreabă Arnheim. Care este motivul pentru care artiştii îl caută? Echilibrul oferă satisfacţia lucrului bine făcut, răspunde Arnheim: "Într-o compoziţie echilibrată, toţi factorii ţinînd de formă, direcţie şi amplasare sînt astfel determinaţi încît nici o schimbare nu pare posibilă, iar întregul capătă un caracter de necesitate în toate părţile sale. O compoziţie neechilibrată pare accidentală, tranzitorie şi ca atare nejustificată. În condiţii de dezechilibru, mesajul artistic devine incomprehensibil. Ambiguitatea imaginii nu ne permite să hotărîm care din configuraţiile posibile este cea urmărită. Avem senzaţia că procesul de creaţie a îngheţat accidental într-un anumit punct al desfăşurării sale. Deoarece configuraţia cere schimbare, nemişcarea operei devine un neajuns. Atemporalitatea este înlocuită cu senzaţia supărătoare a

timpului oprit în loc. Cu excepţia rarelor cazuri cînd tocmai acesta este efectul dorit, artistul se va strădui să realizeze echilibrul tocmai pentru a evita o asemenea instabilitate"[54].

Cea mai facilă formă de echilibru este simetria, întîlnită în special în creaţia populară. Artistul "cult" o evită în general, preferînd echilibrul complex (asimetric).

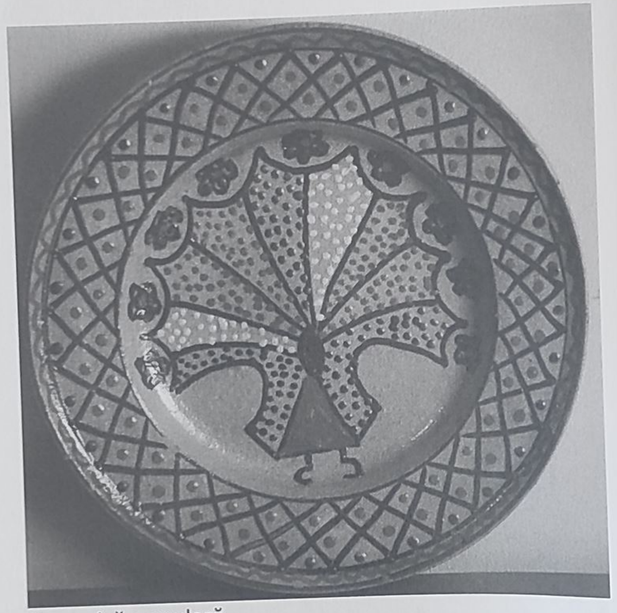
(Referitor la simetrie, credem că ar fi interesant de aflat care este rolul ei în apariţia conştiinţei estetice. Îndrăznim formularea următoarei ipoteze: **Primii germeni ai conştiinţei estetice a omului se leagă de descoperirea simetriei.**

După noi, nu poate fi întîmplător faptul că este atît de prezentă în ornamentică. Dacă forma unui vas, a unei unelte decurgea, pentru omul primitiv, din utilitatea lor, neavînd neapărată legătură cu conştiinţa frumosului, ornamentul, bazat de cele mai multe ori pe simetrie, era adăugat cu scopul înfrumuseţării obiectelor respective.

[54] trebuie să constatăm că "excepţia" la care se referă Arnheim astăzi nu mai este o excepţie. În zilele noastre dezechilibrul este preferat de largi categorii de oameni. Avem de-a face cu o nouă sensibilitate? Mulţi psihologi spun că avem de-a face, în mare parte, cu o lume bolnavă. Există însă o formă subtilă de dezechilibru spiritual, de nelinişte, răspunzătoare, după **Constantin Noica**, de marile acte creatoare ale omului. Spiritul perfect echilibrat, liniştit produce în genere lucruri mediocre, căci nu are cutezanţa "marilor salturi". Dar dezechilibrul este şi o formă de pregătire, de iniţiere în dezastrul final – şi poate aceasta este semnificaţia lui fundamentală (n.n.).

Ceramică populară

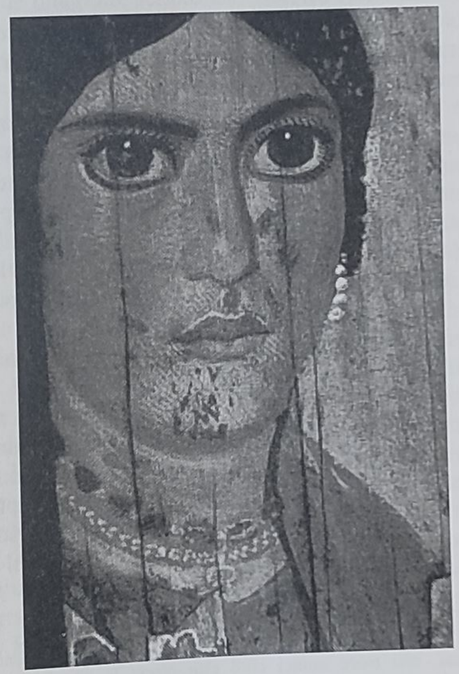
Omul a simţit însă că excesul de simetrie generează efecte mecanice, fapt pentru care, de foarte multe ori, a avut grijă ca simetriei desenului să-i opună o anumită formă de asimetrie – ţinînd de culoare, valoare, relief, etc. Dar asta după ce va fi dobîndit rafinamentul conştiinţei estetice).



Ceramică populară

Dintre însuşirile obiectelor vizuale, un rol deosebit în realizarea echilibrului au ***ponderea*** şi ***direcţia***. Noi le vom aborda în ordine inversă.

Direcţia. Forţele vizuale sînt forţe direcţionale (vectori). Ele se transmit de-a lungul unor axe orientate divers. În cazul unui tablou, de pildă, avem de-a face cu forţe orientate în sau paralel cu planul tabloului (pe liniile de infrastructură ale compoziţiei vizuale şi pe cele corespunzătoare diverselor elemente figurale), dar şi cu alte forţe, spre exemplu cu forţa de atracţie sau respingere pe care tabloul o exercită asupra privitorului (şi care se transmite dinspre suprafaţa tabloului către privitor), sau, în cazul unei compoziţii figurative, cu direcţii generate de subiect (de pildă, de rivirea unui personaj).



Asimetria laterală a creierului uman, la care ne-am referit în treacăt în rîndurile de mai sus, dă naştere unui vector perceptual, numit curent "vector de lectură", care se deplasează de la stînga la dreapta şi care influenţează sensibil echilibrul compoziţiei vizuale. Lucrul acesta se poate verifica uşor cu ajutorul unei oglinzi. Pictorii ştiu că un tablou "se dezechilibrează" şi-şi piede semnificaţia atunci cînd este privit într-o oglindă. Deşi relaţia elementelor vizuale cu cadrul tabloului rămîn nemodificate, privit invers, tabloul dobîndeşte alte conotaţii, ponderile vizuale se deplasează, generînd o nouă dinamică.

Faptul că un tablou "se citeşte" de la stînga la dreapta face ca diagonala dusă din stînga jos spre dreapta sus să fie percepută ca ascendentă, şi invers.

Într-o lucrare de pictură, într-o gravură, într-o tapiserie orice element pare mai mare dacă este amplasat în partea dreaptă a suprafeţei plastice, lucru de care artistul este obligat să ţină seamă atunci cînd îşi gîndeşte compoziţia. Gravurile lui Rembrandt oferă o deplină satisfacţie vizuală numai dacă sînt privite aşa cum au fost ele lucrate pe placa metalică, întrucît meşterul a ignorat faptul că, inversîndu-şi poziţia, odată transferate pe hîrtie, elementele imaginii vor dobîndi alte dimensiuni, alte semnificaţii.

Potrivit lui Gaffron (una din sursele de informare ale lui Arnheim), "privitorul receptează o imagine ca şi cum s-ar afla în faţa porţiunii stîngi a acesteia. El se identifică subiectiv cu stînga, şi tot ce apare aici capătă o importanţă majoră…Într-un grup de actori, personajul situat cel mai în stînga va domina scena[55]. Publicul se va

[55] ceea ce este un paradox, avînd în vedere că un element este, perceptual, mai mare atunci cînd este plasat în partea dreaptă a cadrului (n.n.).

identifica cu el şi îi va vedea pe ceilalţi, de pe poziţia lui, ca adversari"(pag. 47, 48).

Faptul că o imagine "se citeşte" de la stînga la dreapta are şi alte consecinţe. De pildă, face ca un actor care străbate scena de la stînga la dreapta să pară a înainta mai uşor decît dacă s-ar deplasa de la dreapta la stînga, în această din urmă situaţie părînd a întîmpina o rezistenţă mai mare.

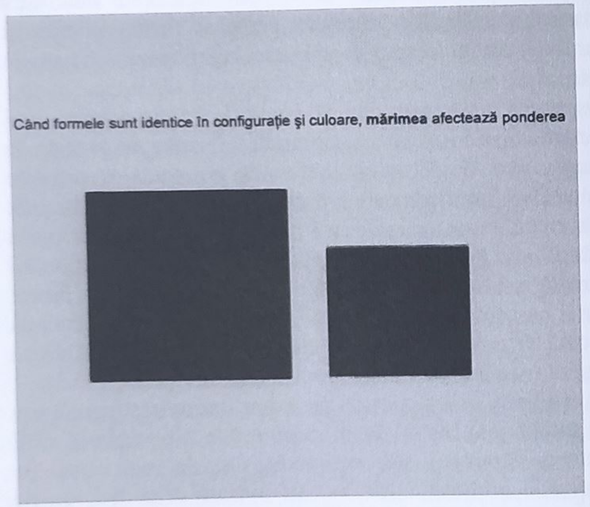
Atunci cînd spunem despre o imagine că "se citeşte" într-un anume fel, avem în vedere sensul figurat al verbului "a (se) citi". Există însă imagini care se citesc la propriu – e vorba de imaginile scripturale. Acestea se citesc, desigur, după reguli stabilite prin convenţie (cu sau fără respectarea legilor percepţiei vizuale): textele ebraice şi arabe – de la dreapta la stînga; cele japoneze – de sus în jos, etc.

În acest context dorim să atragem atenţia asupra unui anume tip de imagine scripturală – e vorba de coperta de carte. Există o tradiţie nefericită în ceea ce priveşte modul de inscripţionare a copertei de carte, la noi în ţară. În mare parte, dezordinea vizuală pe care o creează cărţile din bibliotecile noastre este rezultatul poziţionării greşite a inscripţiei (autor şi titlu) pe cotorul cărţii. Firesc ar fi ca această inscripţie să fie poziţionată astfel încît să poată fi citită fără dificultate. Or, ce constatăm? Dacă aşezăm cartea pe masă, în poziţie normală (cu coperta 1 la vedere), inscripţia de pe cotor apare răsturnată (cu susul în jos), astfel încît, pentru a o citi, trebuie să-ţi întorci capul cu 180 de grade. Or, de multe ori, pe rafturile bibliotecii cărţile sînt aşezate orizontal, ca pe masă. Cu excepţia cărţii de deasupra, pe care, dacă eşti îndeajuns de înalt, o poţi identifica după inscripţia de pe coperta 1, pe celelalte nu le poţi repera fără să-ţi rupi gîtul. E-adevărat că "supliciul" fizic este invocat adesea

ca o condiţie a bunei funcţionări a minţii[56], şi poate pe bună dreptate, însă nu ni se pare corect ca designerul de carte să ne impună forma "supliciului"! Ar trebui să ne lase dreptul la opţiune!

Ponderea. Aşa cum este înţeleasă de Arnheim, *ponderea* se referă la greutate (ţinînd de forţa gravitaţiei, orientată vertical), dar şi la puterea de atracţie sau respingere pe care obiectele vizuale o exercită asupra privitorului.

Ponderea unui obiect depinde de mai mulţi factori. În primul rînd este o chestiune de *mărime*. În sens fizic, atunci cînd ceilalţi factori care o condiţionează au aceeaşi valoare, un obiect mai mare este mai greu.

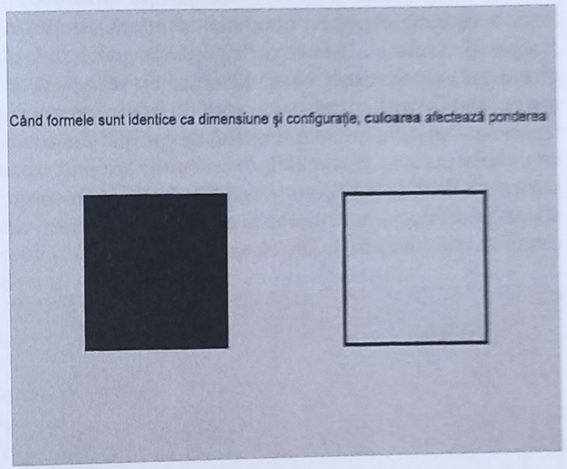


[56] probe administrate: 1– Constantin Noica obişnuia, la Păltiniş, să urce zilnic muntele, împreună cu discipolii săi Andrei Pleşu, Gabriel Liiceanu etc. 2 – Jorge Luis Borges obişnuia să scrie la o masă înaltă, stînd în picioare. 3 – Şcolile americane sînt dotate cu bănci de lemn, incomode, deşi dimensiunile bugetului american ar permite înlocuirea lor cu fotolii de puf!

Perceptual e la fel (uneori, însă, un obiect poate să fascineze tocmai prin dimensiunile lui reduse).

Ponderea e legată, apoi, de *formă*. Formele simple şi regulate au o pondere mai mare, spune Arnheim, decît cele care nu posedă aceste însuşiri (sperăm să nu supărăm memoria savantului dacă vom spune că nu întotdeauna percepem conform acestei reguli. Credem, mai curînd, că totul e o chestiune de context).

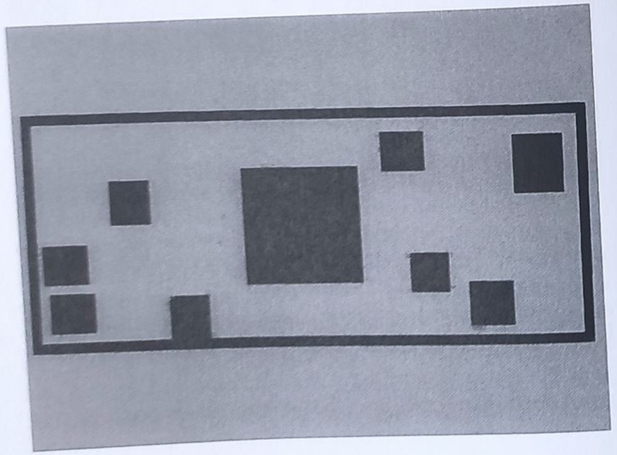
Cît priveşte *culorile*, cele deschise ar avea o pondere mai mare decît cele închise, dată fiind forţa lor de iradiere.



Aşa crezuse şi Schopenhauer. Potrivit acestuia, o cantitate de galben poate echilibra trei cantităţi de violet; o cantitate de oranj – două cantităţi de albastru; o cantitate de roşu – o cantitate echivalentă de verde. (În ce ne priveşte, ne îndoim că lucrurile stau întocmai aşa. Am spune că stau exact pe dos. Nouă ni se pare că cerul e mai uşor decît pămîntul, că albul e mai uşor decît negrul.

E-adevărat că Arnheim, laolaltă cu Schopenhauer, prin pondere înţeleg nu atît greutate, nu atît apăsare, cît forţă de impact. Dar forţă de impact au nu numai culorile deschise, iradiante, ci şi cele absorbante, închise. Găurile negre pot să înghită lumi, spun fizicienii. Dar pentru a nu repeta eroarea lui Schopenhauer sau Arnheim, ne ferim să emitem sentinţe, preferînd să spunem ceea ce am spus şi în legătură cu forma: credem că totul e o chestiune de context).

Ponderea aparentă a unui obiect depinde nu doar de caracteristicile obiectului, ci şi de *poziţia* acestuia în limitele cadrului structural (Arnheim se referă, firește, la compoziţia vizuală). Un obiect "cîştigă" în greutate dacă este amplasat excentric. Regula balanţei se aplică şi domeniului vizual: "greutatea unui element creşte în raport cu distanţa dintre el şi punctul de sprijin" (în cazul unui element pictural, de pildă, "punctul de sprijin " ar fi centrul tabloului). Conform acestei reguli, un element plasat în mijlocul cadrului poate fi contrabalansat de elemente mai mici amplasate excentric.



Vectorul gravitaţional face ca obiectele situate în partea de sus a cîmpului vizual să pară mai mari şi mai grele. De aceea, echilibrul *pe verticală* nu poate fi realizat aşezînd obiecte cu forme, culori şi dimensiuni identice, la înălţimi diferite. "Obiectele plasate mai sus trebuie să fie mai uşoare".

Poziţia influenţează ponderea şi în măsura în care se coroborează cu *semnificaţia spirituală* a celor văzute. Într-un tablou cu subiect uman nu se poate face abstracţie de faptul că, la om, capul este sediul gîndirii. De aceea, locul amplasării acestuia în economia compoziţiei vizuale devine inevitabil un punct de atracţie. Dar silueta umană în ansamblu generează spiritualitate, şi deci şi pondere, şi aceasta se întîmplă mai cu seamă atunci cînd este reprezentată în poziţie verticală. Poziţia verticală este o cucerire anevoioasă a speciei umane şi ea are o semnificaţie profund spirituală. Referitor la aceasta, demne de interes ni se par consideraţiile lui Hegel din *Prelegeri de estetică*, pe care le pezentăm în completarea spuselor lui Arnheim:

"În legătură cu poziţia, primul lucru ce se înfăţişează chiar şi unei contemplări superficiale este poziţia verticală a omului. Corpul animalelor are poziţia paralelă cu solul, gura şi ochii urmează aceeaşi direcţie ca şira spinării şi animalul nu poate suprima …., prin sine însuşi, această relaţie a sa faţă de gravitaţie. La om este invers, întrucît ochiul, care priveşte drept înainte…., se află aşezat în unghi drept faţă de linia gravitaţiei şi a corpului. Fără îndoială, omul poate merge şi în patru brînci, ca animalele, şi copiii fac de fapt chiar aşa ceva. Dar, îndată ce începe să se trezească în el conştiinţa, omul se desface din legătura animalică ce-l ţine aservit solului şi se ridică,

stînd drept şi liber…. Această statură verticală este rezultatul unui act de voinţă, căci dacă încetăm să vrem a sta drept, corpul nostru se va prăbuşi… Poziţia verticală posedă o expresie spirituală întrucît ridicarea de la pămînt ţine de legătura cu voinţa şi deci cu ceva de natură interioară, spirituală"[57].

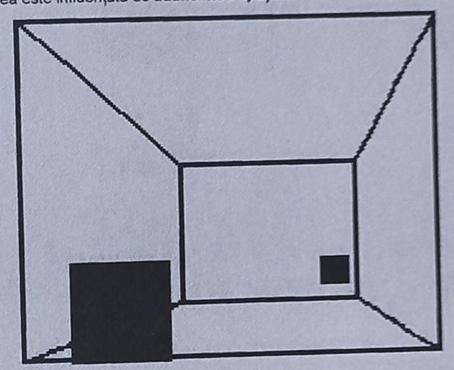
În spectacolele cu actori, un element generator de pondere vizuală este, desigur, şi *privirea* actorului, dar nu şi atunci cînd aceasta este îndreptată către spectator. Cînd spectatorul este privit, important se simte el; ponderea pe care ar putea-o reprezenta "privirea celuilalt" trece pe planul doi. Centrul de greutate se mută asupra sa, devenit din spectator, din cel care priveşte, cel privit[58].

Ponderea este influenţată şi de *profunzimea spaţială*. Un obiect situat în planul îndepărtat al picturii, avînd aceleaşi dimensiuni cu un alt obiect plasat într-un plan mai apropiat, are o pondere vizuală mai mare. Aceasta întrucît privitorul s-ar aştepta ca obiectul amplasat în profunzime să fie mai mic, aşa cum cere regula perspectivei. Fiind mai mare decît ar impune locul său în sistemul de coordonate al tabloului, el dobîndeşte o pondere vizuală deosebită.

[57] **Hegel**, *Prelegeri de estetică*, trad. de D.D.Roşca, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966, vol. II, pag. 133. (Referitor la textul citat, ne-am permis cîteva mici intervenţii, pentru a îndrepta unele stîngăcii de traducere – n.n.)

[58] În legătură cu "privirea celuilalt", interesante ni se par observaţiile lui **Sartre**: Niciodată, cînd mă privesc nişte ochi, nu-i pot găsi frumoşi sau urîţi, nu le pot remarca culoarea. "Privirea pe care o exprimă ochii, de orice natură ar fi ei, este pură trimitere la mine însumi. Ceea ce sesizez imediat atunci cînd aud trosnind crengile în spatele meu, nu e că *este cineva acolo*, e că eu sunt vulnerabil, că am un corp care poate să fie rănit, că ocup un loc şi că nu pot, în nici un caz, să evadez din spaţiul în care sunt fără apărare, pe scurt, că *sunt văzut*" (**Jean-Paul Sartre**, *op. cit.*, pag. 364).

. Ponderea este influenţată de **adâncimea spaţială**



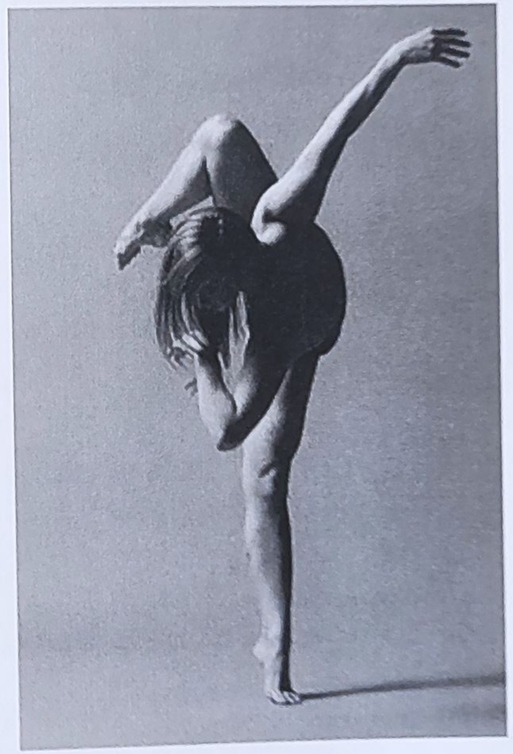
După Ethel Puffer, autor citat de Arnheim, ponderea unei compoziţii vizuale ţine şi de *subiect*, şi de *complexitatea*

şi *valoarea* soluţiei plastice. O soluţie valoroasă se impune atenţiei indiferent de dimensiuni şi de ceilalţi factori care conferă pondere unei imagini.

Izolarea dă de asemenea greutate obiectelor: "Pe un cer gol, soarele sau luna au o pondere mai mare decît un obiect cu un aspect asemănător, dar înconjurat de alte lucruri.

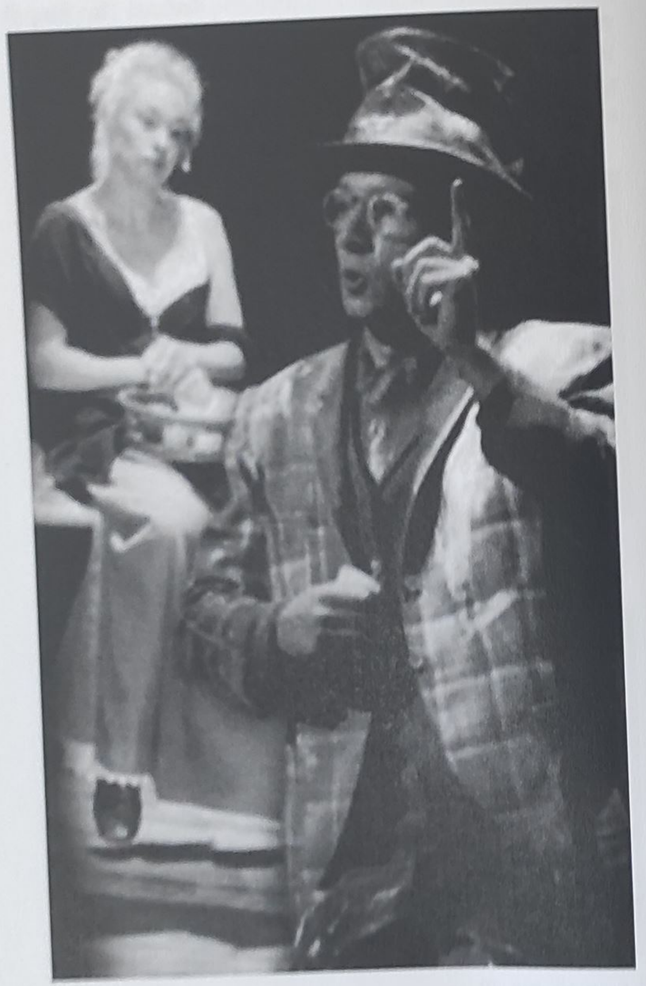
Pe scenă, izolarea în scop de reliefare se foloseşte de multă vreme. Din acest motiv starurile insistă adesea ca restul actorilor să se menţină la distanţă în timpul scenelor importante" [59].

În cazul unor spectacole de balet sau teatru, ponderea vizuală este generată şi de *mişcarea* dansatorilor şi actorilor,



[59] A, *op. cit.*, pag. 39.

de *mimică*,



și chiar de *vorbire*. "Vorbirea crează pondere vizuală în punctul în care se aude"[60].

[60] *Ibidem* , pag. 42.

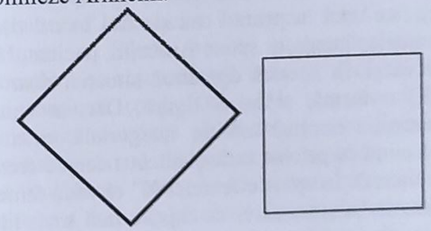
Influenţa experienţei anterioare. Într-o lucrare de pictură, "nici un fel de cunoştinţe ale privitorului nu vor putea face ca o legătură de bumbac să pară mai uşoară decît o bucată de plumb cu aspect asemănător" Informaţiile privitoare la greutatea reală a lucrurilor prezintă o importanţă scăzută pentru aprecierea vizuală a acesteia[61]. În încheierea consideraţiilor cu privire la echilibrul vizual, Arnheim arată că într-o operă de artă diversele ponderi şi contraponderi trebuie astfel manevrate încît să se evite antagonismele şi ambiguităţile. După Arnheim, ambiguitatea îngreunează comunicarea artistică, întrucît îl pune pe spectator în situaţia de a nu putea opta pentru un sens sau altul, avînd în vedere valoarea egală a acestora. De regulă, organizarea unei imagini este ierarhică, precizează autorul. Ea contrapune o forţă mai mare, dominantă, uneia subordonate. Diversele raporturi între componentele imaginii vizuale e bine să nu se stabilizeze în sine, importantă fiind echilibrarea lor la nivelul ansamblului.

[61] Ne îndoim de justeţea acestei afirmaţii. Arnheim însuşi recunoaşte, în altă parte, rolul experienţei în percepţie (n.n.)

Figura şi Forma

Deşi figura şi forma sînt tratate de Arnheim în capitole distincte, noi le vom prezenta împreună, avînd în vedere că ele nu pot fi explicate decît una prin alta (nici Arnheim nu le explică altfel, pentru noi rămînînd de neînţeles de ce le rezervă, totuşi, "rubrici" separate).

În vorbirea comună, figura şi forma sînt noţiuni sinonime. Cînd spunem *figuri geometrice* sau *forme geometrice* noi nu ne gîndim, de obicei, că între ele ar exista vreo diferenţă. Şi, de fapt, dacă le considerăm în ele însele, nu avem motive să le deosebim. Dar procedăm oare corect, gîndindu-le astfel, se întreabă Arnheim. E-adevărat, putem spune, de pildă, în loc de figură sferică, formă sferică, sau în loc de formă sferică, figură sferică, dar sfera este o excepţie, căci indiferent dacă o vom numi figură sau formă, ne vom gîndi la unul şi acelaşi lucru. E indiferent, însă, dacă vom numi un patrulater avînd toate laturile şi unghiurile egale, figură, sau formă? Nu, spune Arnheim. Avînd în vedere că un astfel de patrulater poate să însemne şi pătrat şi romb, el propune să numim patrulaterul ca patrulater figură, iar rombul şi pătratul, forme. Deşi rombul şi pătratul au, în acest caz, figuri identice, formele lor sînt diferite, ţine să sublinieze Arnheim.



Ce face diferenţa dintre acestea? Orientarea spaţială. În timp ce figura este un universal pur, putînd fi gîndită

autonom, forma este o chestiune de încadrare, de context spaţial, precizează Arnheim. Cînd spunem formă avem în vedere un spaţiu determinat, polarizat, şi nu un spaţiu abstract. Spaţiul în care concepem forma este traversat de forţe direcţionale (ne gîndim, înainte de toate, la vectorul gravitaţional, în absenţa căruia nu am putea vorbi de verticalitate şi orizontalitate; şi, desigur, nici de oblicitate, căci acestea sînt noţiuni corelative). În acest spaţiu obiectele au o bază, un vîrf, o parte stîngă şi o parte dreaptă, un "în faţă" şi un "în spate". În acest spaţiu obiectele nu sînt singure, sînt împreună cu un privitor, real sau imaginar, el însuşi integrat (real sau imaginar) sistemului de coordonate propriu acestui spaţiu determinat. Cînd percepem, spune Arnheim, noi percepem forme, şi nu figuri, percepem obiecte avînd o situare spaţială precizată. Dar oare numai atît? Freud scria undeva că un pacient de-al său atunci cînd se uită la o femeie trecînd pe sub fereastra lui el o vede întinsă pe canapea. Dar poate acest exemplu nu este bine ales, întrucît o femeie păşind pe sub o fereastră sau stînd întinsă pe o canapea e privită, în ambele cazuri, înlăuntrul unui cîmp de tensiuni direcţionale, înlăuntrul unui cadru în care sensul orizontalităţii şi verticalităţii este limpede pentru privitor, chiar dacă acest cadru, în aspectele lui neesenţiale, este unul în primul caz şi altul în cel de-al doilea. În ambele situaţii, ar spune Arnheim, pacientul lui Freud vede (deşi, în această din urmă situaţie, doar cu ochii minţii) o formă, şi nu o figură. Dar, ar spune Husserl, percepţia implică intuiţie categorială, ceea ce înseamnă că omul cu pricina vede şi altceva decît o formă precizată, concretă. În spatele femeii "X" el vede femeia generică, femeia în sine, care, de fapt, e mai mult idee decît femeie, mai mult o figură decît o formă. Căci, potrivit lui Arnheim, ceea ce diferenţiază figura de formă este şi faptul că figura este ceva de ordinul ideii (în sens

platonician), al categoriei, al genului, în timp ce forma este ceva de ordinul cazului particular.

În ce ne priveşte, considerăm că Arnheim limitează în mod nejustificat şi păgubitor semnificaţia termenului *formă*, ignorînd faptul că forma este un concept filosofic destinat să exprime, încă de la origini, atît universalul, atît ideea (eidos), cît şi aspectele concrete, inter-conexate ale realităţii. Noi nu înţelegem, de pildă, de ce n-am putea să spunem *formă de patrulater*, sau *formă de triunghi*, şi trebuie să numim neapărat aceste lucruri *figuri*. Distincţiile lui Arnheim sînt artificiale şi forţate şi trebuie spus că savantul însuşi se încurcă în ele. El le uită adesea, utilizînd fără nici o rigoare termenii pe care iniţial îi separă. Astfel, după ce stabilise că pătratul şi rombul reprezintă forme (forma presupunînd orientare spaţială), şi că patrulaterul corespunzător, considerat în sine (adică independent de orice context spaţial), este figură, Arnheim ne surprinde cu următoarea afirmaţie: "Dacă…înclinăm un pătrat (cu 45 grade – n.n.)… el se transformă într-o figură geometrică total diferită, atît de diferită încît capătă o denumire proprie – carou sau romb" (pag. 108,109). Asemenea inconsecvenţe sînt numeroase în textul lui Arnheim. Astfel, după ce afirmă, citîndu-l pe Ben Shahn, că "forma este figura vizibilă a conţinutului", Arnheim ne spune că "ori de cîte ori percepem o figură, noi o interpretăm conştient sau inconştient ca reprezentînd ceva şi, deci, ca fiind forma unui conţinut" (pag. 106). Dar a spune că figura este forma unui conţinut şi că forma este figura aceluiaşi conţinut înseamnă a nu spune nimic, de fapt.

Însă indiferent care ar fi sensul particular pe care Arnheim a dorit să-l atribuie figurii şi, respectiv, formei, importantă este interpretarea acestora din perspectiva percepţiei.

Interpretul îşi îndreaptă atenţia asupra unor probleme precum: "sesizarea elementelor esenţiale", "influenţa trecutului", "simplitatea", "subdivizarea", "constanţa perceptuală", "aspectul optim", "racursiul", "suprapunerea", "rivalitatea aspectelor", "veridicitatea", "abstractizarea", etc.

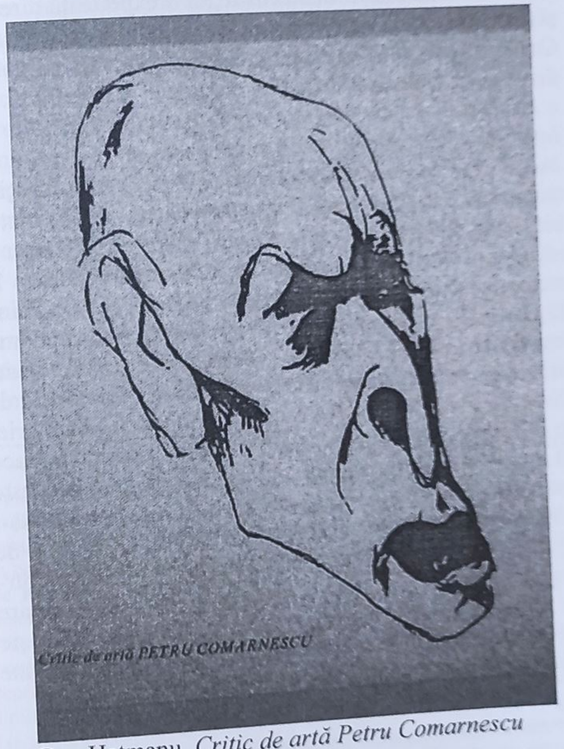
Sesizarea elementelor esenţiale.

Percepţia selectivă reprezintă o temă curentă în fenomenologie. Vorbeam în paginile anterioare despre înclinaţia pragmatică a vederii. Spuneam că vederea se apără cu tenacitate împotriva miilor de amănunte care o asaltează continuu, reţinîndu-le doar pe acelea în care descoperă un sens, un rost, un scop. În cartea lui Arnheim, caracterul selectiv al percepţiei vizuale nu este explicat atît prin raţiuni de ordin "pragmatic", exterioare vederii, cît printr-o înclinaţie firească proprie simţului vizual ca atare. Sesizarea elementelor marcante ale obiectelor este impusă de nevoia identificării lor rapide, dar aceasta nu ar fi posibilă dacă obiectele nu s-ar recomanda ele însele prin astfel de elemente, precizează Arnheim.

În ce ne priveşte, considerăm că identificarea perceptuală a unui obiect este un proces spontan, presupunînd obţinerea unei imagini globale a obiectului, anterior sesizării elementelor lui componente, fie ele esenţiale sau neesenţiale. Noi ne recunoaştem părinţii şi prietenii instantaneu. Elementele esenţiale ni se dezvăluie doar la o tatonare cît de cît atentă, iar cele neesenţiale doar în urma unei analize stăruitoare. Însă există elemente care nu spun nimic despre obiect dar pe care le sesizăm imediat întrucît afectează într-un fel anume sensibilitatea noastră.

Dacă recunoaşterea constă în "îmbrăţişarea" obiectului, privit ca un tot unitar şi nu ca o sumă de elemente

esenţiale şi neesenţiale, în schimb cunoaşterea lui, să spunem în scopul unei reprezentări artistice, presupune explorare activă, analiza comparativă a principalelor sale componente. Sesizarea acestora nu se produce de la sine, ea cere o anumită încordare a conştiinţei. Caricaturistul care izbuteşte să fixeze în cîteva linii caracterul unui personaj se bazează nu atît pe dexteritate, cît pe un efort de descoperire a ceea ce este definitoriu în chipul respectivului personaj.



Dan Hatmanu. *Critic de artă Petru Comarnescu*

Interesante sînt precizările lui Arnheim în legătură cu desfăşurarea, de la general la particular, a procesului vederii: "Datele experimentale impuneau o cotitură radicală în teoria percepţiei. Nu mai părea posibil să se admită că văzul se dezvoltă de la particular spre general. Dimpotrivă, a devenit limpede că trăsăturile structurale generale constituie datele primare ale percepţiei, astfel încît triunghiularitatea (de pildă – n.n.) nu este un produs tîrziu al abstractizării intelectuale, ci o experienţă directă şi mai elementară decît înregistrarea detaliului individual. Copilul mic vede <caninitatea> înainte de a putea distinge un cîine de alt cîine"[62].

Influenţa trecutului.

Actul perceptiv se desfăşoară într-un cadru spaţio-temporal. Aşa cum aspectul unui obiect este tributar întrucîtva contextului spaţial, tot aşa el suferă şi influenţa imaginilor "care îl preced în timp" (imagini păstrate în memoria vizuală a subiectului), este de părere Arnheim. El ţine să precizeze, totuşi, că interacţiunea dintre imaginea obiectului prezent şi aceea a lucrurilor stocate în memorie nu este automată, ea depinde de disponibilitatea asociativă a privitorului. Rolul memoriei în percepţie creşte atunci cînd un stimul puternic ne face să dorim să vedem anumite obiecte. Cu cît un obiect este mai important pentru noi, cu atît vom fi mai pregătiţi să-l recunoaştem, şi cu atît mai laxe vor fi criteriile noastre de apreciere formală. "Tînărul care îşi aşteaptă prietena într-un colţ de stradă o va vedea aproape în toate femeile care se apropie, iar această tiranie a amintirii vizuale va creşte pe măsură ce trece timpul. Psihanalistul descoperă organe genitale în toate operele de artă".

[62] A., *op. cit.*, pag. 58.

Simplitatea.

Simplitatea poate fi discutată nu doar din perspectiva ponderii. Anterior am prezentat opinia lui Arnheim referitoare la relaţia pondere-simplitate, exprimîndu-ne rezerva în legătură cu valabilitatea ei (Arnheim crede că formele simple şi regulate au o pondere mai mare decît cele care nu posedă aceste însuşiri, în timp ce convingerea noastră este că totul ţine de context).

De această dată, simplitatea este abordată în relaţie cu ideea de ordine. Pentru Arnheim, simplitatea e sinonimă cu ordinea. Valoarea ei rezidă în faptul că e uşor de perceput, de imaginat şi de memorat. Există o simplitate în complexitate, pe care o percepem ca ordine (pentru că face inteligibile lucrurile complexe)[63], după cum există o complexitate în simplitate, pe care în genere nu o conştientizăm, dar de care ne dăm numaidecît seama dacă vom încerca, spre exemplu, să reproducem conturul, aparent atît de simplu, al unui obraz de copil. Pictorii ştiu că un portret de copil este incomparabil mai greu de realizat decît un portret de bătrîn.

Arnheim se întreabă, făcînd abstracţie de reacţia subiectivă a spectatorului, cum se poate determina simplitatea prin analiza formelor care compun o anumită

[63] "Marile opere de artă sînt complexe, dar noi le lăudăm şi pentru faptul că <au simplitate>, înţelegînd prin aceasta că ele cuprind o bogăţie de sensuri şi forme într-o structură generală care defineşte clar locul şi funcţia fiecărui detaliu în întreg". Ca exemplu de simplitate în complexitate (simplitate "artistică") **Arnheim** menţionează, citindu-i pe **Kurt Badt**, tablourile lui Tiţian (în care viziunea complexă este disciplinată printr-o metodă de lucru simplă – aşa-numita metodă a "tuşelor scurte", care înlocuieşte "dublul sistem de suprafeţe şi contururi"), grafica lui Dürer (în care umbrele şi volumele sînt reprezentate prin haşuri create cu ajutorul unor linii avînd caracterul liniilor utilizate în conturarea figurilor), sau pictura lui Rembrandt (se menţionează faptul că marele pictor olandez renunţă, "de dragul simplităţii, la utilizarea culorii albastre", care nu se încadrează "în gama sa de brun-auriu, roşu, ocru şi verde oliv") – *op. cit.*, pag. 72.

imagine. Iată răspunsul său: "Un demers ispititor…ar fi simpla numărare a elementelor: Din cîte linii sau culori se compune această pictură? Un asemenea criteriu este totuşi eronat". În demonstrarea acestei afirmaţii, Arnheim arată, de pildă, că un patrulater avînd toate laturile şi unghiurile egale, adică un patrulater regulat (un pătrat), este mai simplu decît un triunghi neregulat: "La pătrat toate cele patru laturi sînt egale…şi dispuse la aceeaşi distanţă de centru. Se folosesc doar două direcţii, verticala şi orizontala, toate unghiurile fiind egale. Întreaga imagine are un foarte pronunţat caracter de simetrie în raport cu cele patru axe. Triunghiul are mai puţine elemente, dar acestea diferă ca mărime şi aşezare". Linia dreaptă este simplă, pentru că implică o singură direcţie. Liniile paralele crează o imagine mai simplă decît cele ce se întretaie sub un unghi oarecare, pentru că relaţia lor se reduce la un parametru unic: distanţa constantă. Două drepte perpendiculare generează mai multă simplitate decît două drepte care se intersectează sub un unghi, să spunem ascuţit, întrucît acestea din urmă, prin intersectare, produc de fapt două categorii de unghiuri (respectiv două unghiuri ascuţite şi două obtuze), în timp ce perpendicularitatea implică doar unghiul drept (ca tip).

Aceste exemple arată că simplitatea este determinată nu atît de numărul elementelor, cît al trăsăturilor structurale. Trăsăturile structurale pot fi definite, în ceea ce priveşte forma, prin distanţă şi unghi, ţine să precizeze Arnheim. Dacă, de pildă, dublăm numărul razelor uniform spaţiate dintr-un cerc, vom obţine o imagine mai "încărcată", dar nu mai complexă, întrucît numărul trăsăturilor structurale rămîne nemodificat: o singură distanţă şi un singur unghi. (Trăsătură structurală este şi mărimea unui element; ea poate fi inclusă şi în noţiunea de distanţă, şi Arnheim de

fapt o include, dar pentru ca lucrurile să fie clare credem că e bine să o menţionăm separat).

O idee extrem de importantă enunţată de Arnheim este aceea conform căreia interacţiunile dintre elementele care "populează" cîmpul vizual sînt guvernate de legea simplităţii (după Ivo Kohler, "legea pregnanţei"). Legea simplităţii face ca forţele care acţionează înlăuntrul cîmpului vizual să se organizeze în configuraţia cea mai simplă cu putinţă în condiţiile date. Kohler a experimentat modul în care vederea este afectată de lentilele strîmbe ale unor ochelari. El a observat că iniţial acestea au generat deformarea obiectelor vizuale. A mai constatat însă că după ce ochelarii au fost purtaţi cîteva săptămîni la rînd deformările au dispărut, imaginile redobîndindu-şi simplitatea de altă dată.

Simplitatea, legată fiind de ordine, este legată, în acelaşi timp, de ideea de unitate. Într-o operă de artă "coaptă" există o anumită afinitate între elementele care o compun. Ea poate fi constatată atît la nivelul configuraţiei, cît şi al substanţei. Aerul, apa, pămîntul, iarba, florile, copacii, oamenii şi construcţiile arată ca şi cum ar fi făcute din aceeaşi materie, "ceea ce nu falsifică natura nici unuia dintre ele".

Drept ilustrare a acestei idei, pe cît de comune, pe atît de preţioase, prezentăm un scurt citat din *Flaşnetarul* lui Arghezi:

"Între flaşneta veche, flaşnetarul bătrîn şi repertoriul lui, compus din şase arii, pe care nimeni nu le mai cunoaşte, s-a întemeiat o solidaritate, ca şi cum s-ar fi născut …împreună. Aceeaş culoare îi îmbracă pe cîteşitrei. Pălăria bătrînului e roşcată ca flaşneta, şi flaşneta lui e cenuşie ca pălăria, cele şase cîntece s-au descompus ca forma hainelor, ca încălţămintea; un material ciudat, uniform, a rezultat din transformarea lentă şi din pătrunderea unora cu celelalte a lemnului flaşnetei, a

tovalului ciubotelor, a pielii flaşnetarului. Singuri ochii foarte albaştri ai bătrînului pun două pete de mozaic în acest grup de vechituri turnat ca dintr-o bucată de fontă. Cîntecele flaşnetei s-au uzat în concordanţă cu lemnul, marşul se aseamănă cu valsul, şi mazurca aduce cu romanţa, aşa cum ajung de seamănă leiţi, după o coabitare îndelungată, baba cu moşul şi cu ei amîndoi pisoiul"[64].

După Arnheim, simplitatea presupune o anumită corespondenţă între formă şi semnificaţie. Lipsa de concordanţă dintre un înţeles complex şi o formă simplă poate crea o situaţie extrem de complicată. Ideea este ilustrată printr-un exemplu cît se poate de sugestiv: Să ne imaginăm că pictorul "X" îi înfăţişează pe Cain şi Abel prin două siluete identice. Înţelesul întîmplării biblice implică diferenţa dintre victimă şi criminal, dintre bine şi rău, ceea ce nu se poate deduce din această imagine. Descifrarea mesajului acesteia ar fi o treabă foarte complicată, dacă nu de-a dreptul imposibilă.

Uneori, chiar şi atunci cînd alegerea unei forme simple pentru exprimarea unui conţinut complex răspunde criteriului reprezentării corecte, situaţia rezultată poate să nu fie cîtuşi de puţin simplă. Exemplul ales de Arnheim pentru ilustrarea acestei idei se referă la reprezentarea "realistă" a unui mexican cu sombrero pe cap, privit de sus. Reprezentarea se reduce la conturul a două cercuri concentrice. Deşi întru totul corectă, această reprezentare nu ne poate ajuta "să distingem un mexican de o piatră de moară sau de o şaibă". De fapt, o asemenea reprezentare este mai curînd simplistă decît simplă. În artă, simplitatea pune

[64] **Tudor Arghezi**, *Sunetul dinlăuntru*, Bucureşti, Editura Militară, 1987, pag. 91

întotdeauna problema aspectului optim, în sensul realizării corespondenţei perfecte dintre formă şi semnificaţie. În acest sens, se poate spune că o compoziţie complexă precum *Judecata de apoi*, de **Michelangelo Buonarroti**, este totuşi simplă.

Romanele lui Dostoievski sau Thomas Mann, deşi extrem de complexe, sînt simple în măsura în care aspectul lor labirintic este cerut de complicatele procese interioare descrise de aceşti autori.

Din felul în care Arnheim prezintă lucrurile s-ar putea înţelege că există o legătură directă între valoarea unei opere de artă şi gradul de corespondenţă dintre formă şi "conţinut", dintre semnificant şi semnificat. Să înţelegem de aici că marea complexitate a conţinutului semantic al unor sculpturi brâncuşiene, care a inspirat atîtea pagini de hermeneutică, intră în contradicţie cu formele, uneori de o dezarmantă simplitate, ale sculpturilor, pe care ar trebui să le considerăm, deci, ca fiind lipsite de orice valoare? Nicidecum. Arnheim se referă la arta cu caracter iconic, or, în cazul lui Brâncuşi avem de-a face cu o artă eminamente simbolică. Dar nici chiar în cazul artei cu funcţie iconică valoarea nu este dată automat de gradul de corespondenţă dintre semnificant şi semnificat (dacă prin semnificat trebuie să înţelegem, precum Arnheim, un subiect [65]), pentru că atunci ar însemna să admitem că operele mimetice sînt mai valoroase decît cele care implică inventivitate. Cît priveşte formele simple, acestea pot transmite semnificaţii complexe (aşa cum dintr-un ou, dintr-un ovoid poate să iasă şi un pui de prepeliţă şi un şarpe!), şi lucrul acesta, departe de a fi un neajuns, întrucît ar încălca legea simplităţii, înţelese ca stare de concordie între "conţinut" şi formă, este, credem, o virtute. Şi făcînd această afirmaţie nu ne propunem să polemizăm cu Hegel, pentru care arta cu caracter simbolic este expresia sărăciei şi neputinţei, căci "infinitul nu încape în formele ei sumare" (argument rizibil, după unii comentatori, căci "în raport cu infinitul formele complexe şi foarte complexe sînt la fel de sumare, de sărace!").

[65] şi care, de altfel, nu este atît un semnificat, cît un pretext artistic.

Subdivizarea.

Deşi obiectele vizuale bine constituite tind să-şi păstreze unitatea şi să se re-completeze atunci cînd sînt trunchiate ori desfigurate, ele nu trebuie concepute neapărat ca mase indistincte, uniforme, compacte. Dacă percepţia tinde să integreze partea în conturul unei imagini simple şi coerente, ea tinde de asemenea să divizeze, să împartă în elemente simple imaginile cu contururi mai complicate şi cu o structură interioară nediferenţiată (cum ar fi, de pildă, umbra compactă lăsată pe un zid de frunzişul dens al unui copac. În masa nediferenţiată reprezentată de respectiva umbră înclinăm să vedem conturul unor frunze).

Înclinaţia vederii de a crea unitate sau, dimpotrivă, separaţie, acolo unde ele nu există, nu-l îndreptăţeşte pe artistul plastic să ignore problema unităţii şi problema separaţiei, a divizării, întrucît aceste probleme s-ar rezolva de la sine în actul percepţiei, putînd fi lăsate deci excclusiv pe seama spectatorului. Dimpotrivă, cunoscîndu-le, artistul trebuie să încerce să le soluţioneze în mod optim. Problema divizării se pune, desigur, în relaţie cu problema conexării şi ea priveşte raportul parte-întreg. Acest raport poate varia de la caz la caz, există însă un raport considerat ideal (raport sau proporţie "de aur") şi care are valoarea 1: 0,618 (1, 618). Un dreptunghi divizat în aşa fel încît părţile rezultate să corespundă termenilor acestui raport oferă o mare satisfacţie vizuală, precizează Arnheim, întrucît imaginea sa anulează, pe de o parte, monotonia pe care ar genera-o o împărţire simetrică (egală), iar pe de altă parte, tensiunea pe care ar genera-o o asimetrie accentuată şi care ar risca să rupă coerenţa ansamblului.

Subdivizarea bazată pe raportul de aur poate fi întîlnită nu doar în artă, ci şi în natură (la minerale, la plante, la oameni şi la animale). În ce priveşte utilizarea raportului sau proporţiei de aur în creaţia artistică, Arnheim face următoarea precizare: pentru artistul adevărat, secţiunea de aur nu este o dogmă, ea e utilizată de cele mai multe ori în mod instinctiv, folosirea ei deliberată, ca de altfel a oricărei norme, putînd duce mai curînd la blocarea actului creator, decît la stimularea lui. În schimb, ea poate fi folosită ca o metodă de control, după ce procesul de creaţie s-a încheiat.

Constanţa perceptuală.

Dacă modificarea orientării spaţiale a unui obiect îl poate face mai greu de recunoscut (cum este cazul pătratului aşezat pe unghi, pe care nu-l mai percepem ca pătrat, ci ca romb, sau cum este cazul cu unele personaje din filmele horror, ale căror feţe, prezentate în poziţii nefireşti, vor să ne încredinţeze că nu aparţin unor oameni, ci unor fiinţe terifiante, sosite din cine ştie ce colţuri ale Universului), nu întotdeauna se întîmplă aşa. De foarte multe ori, recunoaşterea fiinţelor şi lucrurilor nu este prea mult influenţată de schimbarea poziţiei acestora în raport cu privitorul, sau a privitorului în raport cu ele. Psihologii explică această capacitate perceptivă, constatată nu numai la oameni ci şi la animale, prin aşa-numita lege a constanţei de formă şi mărime. Efectul de constanţă este posibil mai ales în condiţiile în care obiectul privit se află în mişcare în raport cu observatorul (sau în condiţiile în care observatorul este cel ce se mişcă, iar obiectul vizat stă sau se deplasează într-o altă direcţie). În aceste condiţii, trecerea de la un profil la altul, de la o proiecţie la alta a respectivului obiect se face în mod gradual, şi nu dintr-o dată, ceea ce permite forţelor perceptuale să lege mai uşor aceste profile în

structura aceluiaşi concept vizual. Avînd în vedere că e legată de experienţa coabitării noastre cotidiene cu lucrurile (şi mai puţin de existenţa unor factori apriorici, cum încearcă să ne convingă unii teoreticieni), legea constanţei perceptuale (ea este cunoscută şi sub acest nume) acţionează mai ales asupra obiectelor vizuale tridimensionale (aşa cum sînt majoritatea obiectelor din ambianţa noastră existenţială), şi într-o mai mică măsură, sau deloc, asupra proiecţiilor lor bidimensionale. Nu întotdeauna recunoaştem anumite obiecte pornind de la felul cum acestea sînt reprezentate într-un desen sau într-o pictură. Le recunoaştem doar atunci cînd sînt înfăţişate din anumite poziţii (unghiuri). Pentru că nu toate proiecţiile au relevanţă perceptuală. Copiii ştiu asta şi în desenele lor se străduiesc să înregistreze acele aspecte ale lucrurilor care oferă cele mai valoroase informaţii despre ele. "Secretul" lor le era cunoscut şi pictorilor cavernelor, dar mai cu seamă pictorilor egipteni. Canoanele acestora din urmă valorifică inspirat şi inteligent "principiul aspectului optim". Egiptenii, atunci cînd e cazul, evită punctul de observaţie unic, combinînd într-o imagine convenţională, dar extrem de expresivă, diverse proiecţii (cel mai frecvent, proiecţia frontală şi profilul; figura umană, de pildă, este reprezentată astfel: capul şi picioarele - din profil, pieptul şi ochiul – din faţă).

"Legea" constanţei formei şi mărimii acţionează şi în sensul "corectării" deformărilor perspectivice. Dacă pictorii, începînd din Renaştere, preferă metoda perspectivei altor metode de reprezentare a spaţiului tridimensional în plan, este şi pentru că deformările pe care le implică pot fi "corectate", perceptual, prin fenomenul de constanţă a formei şi mărimii. Însă "corecţia" este posibilă numai dacă imaginea este privită ca reprezentare a unui spaţiu şi a unor obiecte reale, şi nu ca imagine decorativă, situaţie în care un trapez, de pildă,

ar apărea drept ceea ce este, adică un trapez, şi nu un dreptunghi în perspectivă (reamintim că a o privi într-un fel sau altul ţine de *intenţionalitate*). "Corecţia" formelor deformate de perspectivă prin fenomenul de constanţă nu este însă niciodată completă, precizează Arnheim. Sentimentul veridicităţii este mult mai viu în cazul reprezentărilor realizate prin metoda egipteană, sau în maniera uzitată de primitivi şi copii. Despre avantajele comparative ale acestei metode, considerată în conexiune cu principiul constanţei formei şi mărimii, Arnheim se exprimă în felul următor: " Există o diferenţă importantă între cele două procedee discutate aici. Primitivul sau copilul echivalează imaginea pătrată pe care o vede în realitate cu pătratul real din pictură – o metodă care sporeşte mult impactul direct al figurii. Aceasta este astfel redată încît într-adevăr constituie ceea ce sugerează. Deformarea perspectivală, desigur, se compensează în procesul percepţiei prin <constanţa> mărimii şi figurii, dar această metodă are un caracter indirect care îi reduce forţa. Configuraţia de stimuli deformată, dînd naştere experienţei, influenţează perceptul, chiar dacă privitorul nu-şi dă seama de aceasta şi nu poate s-o înţeleagă sau s-o copieze. Constatarea este deosebit de valabilă pentru imaginile plane – chiar şi pentru cele mai veridice dintre ele – deoarece efectul de adîncime este diminuat şi, ca atare, constanţa figurii este incompletă.

Forţa oricărei reprezentări vizuale rezultă mai ales din proprietăţile specifice ale mediului de reprezentare şi doar secundar din ceea ce sugerează aceste proprietăţi în mod indirect. Astfel, soluţia cea mai fidelă şi mai eficace este să se reprezinte calitatea de pătrat printr-un pătrat. Fără îndoială, renunţînd la acest caracter direct, arta apuseană a suferit o pierdere însemnată. Ea a făcut aceasta în favoarea noilor virtuţi ale

realismului şi expresiei, mai importante pentru cei care au creat arta perspectivală decît calităţile la care ei trebuiseră să renunţe"[66]

Racursiul.

Racursiul este abrevierea perspectivală a imaginii unui obiect tridimensional. Termenul se foloseşte, de pildă, în legătură cu reprezentarea din unghiuri foarte îndrăzneţe a unor figuri de oameni (oameni văzuţi de sus în jos, sau de jos în sus), dar, practic, orice proiecţie a unui corp implică existenţa unor zone abreviate. Spre exemplu, în cazul unui cap privit din profil, ochiul, fruntea şi toate acele suprafeţe care nu sînt paralele cu planul de proiecţie sîn racursiuri mai mult sau mai puţin accentuate.

Racursiul presupune întotdeauna o mişcare de înaintare sau retracţie a unor linii. Acestea "fug" de-a lungul unor axe care leagă diversele planuri pe care se structurează, în adîncimea spaţiului, imaginea vizuală.

Veridicitatea unei imagini prezentate în racursi este o chestiune de grad. În cazul unor corpuri cu o structură complexă, cum ar fi, de pildă, corpul omenesc, un racursiu accentuat poate "rupe" corpul, înlocuindu-l, în proiecţie, printr-o serie de unităţi suprapuse. Într-o lucrare de desen sau într-o pictură, problema care se pune este de a lega aceste unităţi, de sine stătătoare, în continuitatea de ansamblu a conceptului vizual respectiv, ceea ce presupune multă ingeniozitate din partea desenatorului sau pictorului. Teoretic, soluţia constă în găsirea unei relaţii satisfăcătoare între liniile "de fractură" şi liniile de continuitate. Trebuie spus însă că o relaţie satisfăcătoare sub aspectul veridicităţii nu este neapărat satisfăcătoare şi în ceea ce priveşte expresivitatea. Iar rezolvarea problemelor de expresivitate presupune, pe lîngă o ştiinţă, şi "instinct" artistic, adică ceea ce numim, cu un cuvînt cît se poate de tocit, talent.

---

[66] **A**, *op. cit.*, pag. 124

Suprapunerea.

Suprapunerea, de neocolit în unele racursiuri, pe care le "fracturează", impunînd, precum s-a văzut, măsuri de "corecţie", este şi mai greu de evitat atunci cînd într-un spaţiu limitat se urmăreşte reprezentarea unui număr mai mare de obiecte, altfel decît prin reducerea forţată a dimensiunilor, pe suprafaţa de proiecţie. De fapt, încearcă s-o evite doar unii decoratori (mozaicari, etc.) pentru că suprapunerea induce senzaţia de adîncime spaţială, ceea ce, de pildă, în cazul unui paviment sau al unei mochete, poate fi supărător, stresant chiar, aceste "arte" fiind legate, funcţional, de ideea de plan (pe o mochetă reprezentînd castele în perspectivă păşeşti cu oarecare teamă, pentru că ai sentimentul că te afli pe un teren accidentat).

În pictura de şevalet, preocupată adesea de evocarea caracterului tridimensional al întinderii spaţiale, suprapunerea este utilizată tocmai în acest scop, dar şi din raţiuni de expresivitate. S-a observat, de pildă, că impactul unei imagini obţinute prin suprapunerea parţială a unor elemente este mai puternic decît efectul produs de aceleaşi elemente, însă prezentate alăturat. (Arnheim compară efectul de suprapunere vizuală cu efectul produs de un acord muzical, mai expresiv decît o succesiune alcătuită din aceleaşi sunete).

Calitatea unui efect de suprapunere implică îndeplinirea a două condiţii: 1) unităţile vizuale suprapuse (parţial) să fie percepute ca fiind separate între ele; 2) să fie percepute ca făcînd parte din planuri diferite.

Dacă prin suprapunerea a două sau mai multe unităţi se obţine o figură prea simplă, unităţile tind să fie văzute ca alcătuind un singur obiect. Avînd în vedere că în suprapunere o unitate este acoperită în parte de o alta, partea rămasă neacoperită a respectivei unităţi trebuie să

fie percepută ca parte şi nu ca întreg, dar şi să sugereze întregul căruia îi aparţine. "Dacă membrele sînt intersectate la încheieturi (umeri, coate, genunchi) de ramă sau de alte obstacole, rezultatul va fi o amputaţie vizuală şi nu o suprapunere, deoarece <ciotul> arată complet în sine. La fel, dacă direcţia secţiunii este într-un raport simplu cu structura unităţii vizibile, fragmentul va prezenta, mai probabil, o completitudine anorganică. Intersectările oblice tind să evite asemenea efecte. Dacă marginea unui obiect intersectează un personaj, pictorul sau fotograful evită în general efectul de ciot sau de tors amputat, plasînd secţiunea astfel încît figura să fie văzută ca prelungindu-se dincolo de margine".

În opinia lui Arnheim, calitatea efectelor de suprapunere ţine, printre altele, şi de valoarea numerică a raporturilor stabilite între părţile vizibile şi părţile ascunse ale obiectelor reprezentate. Aceste raporturi trebuie să reflecte regula ierarhiei vizuale. În ce ne priveşte, credem că dacă regula aceasta se aplică nu doar părţilor aflate la vedere, este şi pentru că părţile ascunse nu sînt ascunse şi ochilor minţii, care, pe baza celor văzute, tind să completeze figurile respectivelor obiecte.

Pentru pictorul bun, *a ascunde* nu are nici o legătură cu *ascund pentru că nu ştiu cum să reprezint*. Suprapunerea utilizată cu scopul de a tăinui necunoaşterea se trădează instantaneu, pentru că – după cum spunea, cu subtilă maliţie, cineva – "cel ce ascunde ce nu ştie, etalînd ce crede el că ştie, nu ştie că nu ştie suficient nici despre ceea ce crede că ştie…".

Din cele spuse nu trebuie să se înţeleagă, în mod eronat, că pictorul trebuie să ştie tot. El nu este şi nici nu-şi propune să fie o instanţă omniscientă. El nu se vrea un sac îndesat de cunoştinţe, ci un creator. Dar chiar atunci cînd se întîmplă să ştie foarte multe, demersul său trebuie să urmărească nu atît tăinuirea, cît destăinuirea, adică

Suprapunerea.

Suprapunerea, de neocolit în unele racursiuri, pe care le "fracturează", impunînd, precum s-a văzut, măsuri de "corecţie", este şi mai greu de evitat atunci cînd într-un spaţiu limitat se urmăreşte reprezentarea unui număr mai mare de obiecte, altfel decît prin reducerea forţată a dimensiunilor, pe suprafaţa de proiecţie. De fapt, încearcă s-o evite doar unii decoratori (mozaicari, etc.) pentru că suprapunerea induce senzaţia de adîncime spaţială, ceea ce, de pildă, în cazul unui paviment sau al unei mochete, poate fi supărător, stresant chiar, aceste "arte" fiind legate, funcţional, de ideea de plan (pe o mochetă reprezentînd castele în perspectivă păşeşti cu oarecare teamă, pentru că ai sentimentul că te afli pe un teren accidentat).

În pictura de şevalet, preocupată adesea de evocarea caracterului tridimensional al întinderii spaţiale, suprapunerea este utilizată tocmai în acest scop, dar şi din raţiuni de expresivitate. S-a observat, de pildă, că impactul unei imagini obţinute prin suprapunerea parţială a unor elemente este mai puternic decît efectul produs de aceleaşi elemente, însă prezentate alăturat. (Arnheim compară efectul de suprapunere vizuală cu efectul produs de un acord muzical, mai expresiv decît o succesiune alcătuită din aceleaşi sunete).

Calitatea unui efect de suprapunere implică îndeplinirea a două condiţii: 1) unităţile vizuale suprapuse (parţial) să fie percepute ca fiind separate între ele; 2) să fie percepute ca făcînd parte din planuri diferite.

Dacă prin suprapunerea a două sau mai multe unităţi se obţine o figură prea simplă, unităţile tind să fie văzute ca alcătuind un singur obiect. Avînd în vedere că în suprapunere o unitate este acoperită în parte de o alta, partea rămasă neacoperită a respectivei unităţi trebuie să

fie percepută ca parte şi nu ca întreg, dar şi să sugereze întregul căruia îi aparţine. "Dacă membrele sînt intersectate la încheieturi (umeri, coate, genunchi) de ramă sau de alte obstacole, rezultatul va fi o amputaţie vizuală şi nu o suprapunere, deoarece <ciotul> arată complet în sine. La fel, dacă direcţia secţiunii este într-un raport simplu cu structura unităţii vizibile, fragmentul va prezenta, mai probabil, o completitudine anorganică. Intersectările oblice tind să evite asemenea efecte. Dacă marginea unui obiect intersectează un personaj, pictorul sau fotograful evită în general efectul de ciot sau de tors amputat, plasînd secţiunea astfel încît figura să fie văzută ca prelungindu-se dincolo de margine".

În opinia lui Arnheim, calitatea efectelor de suprapunere ţine, printre altele, şi de valoarea numerică a raporturilor stabilite între părţile vizibile şi părţile ascunse ale obiectelor reprezentate. Aceste raporturi trebuie să reflecte regula ierarhiei vizuale. În ce ne priveşte, credem că dacă regula aceasta se aplică nu doar părţilor aflate la vedere, este şi pentru că părţile ascunse nu sînt ascunse şi ochilor minţii, care, pe baza celor văzute, tind să completeze figurile respectivelor obiecte.

Pentru pictorul bun, *a ascunde* nu are nici o legătură cu *ascund pentru că nu ştiu cum să reprezint*. Suprapunerea utilizată cu scopul de a tăinui necunoaşterea se trădează instantaneu, pentru că – după cum spunea, cu subtilă maliţie, cineva – "cel ce ascunde ce nu ştie, etalînd ce crede el că ştie, nu ştie că nu ştie suficient nici despre ceea ce crede că ştie…".

Din cele spuse nu trebuie să se înţeleagă, în mod eronat, că pictorul trebuie să ştie tot. El nu este şi nici nu-şi propune să fie o instanţă omniscientă. El nu se vrea un sac îndesat de cunoştinţe, ci un creator. Dar chiar atunci cînd se întîmplă să ştie foarte multe, demersul său trebuie să urmărească nu atît tăinuirea, cît destăinuirea, adică

scoaterea lucrurilor din *starea de ascundere*, cum ar spune Heidegger[67]. Iar tăinuirea, cînd e practicată în scop artistic, e bine să urmeze cunoaşterii. Ceea ce urmează a fi tăinuit e de dorit să fie cunoscut, mai întîi. Pictorii din perioada Renaşterii, înainte de a-şi înveşmînta personajele, se străduiau să le cunoască temeinic prin studii de nud. Ba, unii dintre ei mergeau şi mai departe, scotocind în interioritatea organelor şi ţesuturilor anatomice, convinşi că înfăţişarea lucrurilor este determinată întotdeauna de un mecanism interior. Desigur, oricînd se va putea găsi cineva care să spună că un geniu creează din nimic, fără să ştie cum. Însă, acestea sînt exaltări romantice care trebuie tratate ca atare.
Cu toate că noi vedem şi cu "ochii minţii" (zonele ascunse prin suprapunerea obiectelor neputînd avea prea mari secrete pentru noi, atunci cînd părţile lor vizibile sînt reprezentate astfel încît să ne informeze întrucîtva şi despre ceea ce reprezentarea nu arată efectiv), aceasta se întîmplă numai la o analiză deliberată. După Arnheim, forma bună nu se vede imediat.[68] Ceea ce sesizăm la primul contact cu opera de artă este o interacţiune de forţe, o stare de tensiune generată de compoziţia vizuală în ansamblu.

Perceperea relaţiei dintre formă şi tehnică.
În artă, calitatea perceptuală a unei forme ţine nu numai de trăsăturile care o definesc în chip intrinsec, ci şi de relaţia ei cu tehnica sau procedeul prin care a fost obţinută. E foarte important ca formele să fie elaborate cu ajutorul unor tehnici adecvate. O formă bună, în sens

[67] a se vedea consideraţiile cu privire la starea de ascundere (die Verborgenheit) sle lui **Heidegger**, în *op. cit.*, pag. 46, 47, 241, 292, 297, etc.
[68] ceea ce concordă cu opinia lui **Mikel Dufrenne**, potrivit căreia expresivitatea autentică este discretă (*op. cit.*, vol. I, pag. 432).

artistic, este o formă care păstrează urmele tehnicii de execuţie, tehnica implicînd compatibilitatea cu materialul asupra căruia se operează[69].
În ce priveşte compatibilitatea tehnicii cu materialul, aceasta e resimţită în asemenea măsură ca o condiţie a bunei forme, încît, în limbajul artiştilor, cuvîntul *tehnică*, utilizat tradiţional pentru a denumi procedeul sau maniera de lucru, a ajuns să desemneze totodată materialul operei. Astfel, în fişele unor lucrări de pictură, la rubrica *TEHNICĂ* se poate citi: ulei, tempera, guaşă, acuarelă, pastel, etc. Aici ulei (tempera, etc.) înseamnă simultan un material şi o metodă de lucru, dar nu una arbitrară, ci una impusă de acest material. Între materiale şi procedee legătura este atît de strînsă, încît nu se pot amesteca, fără plata unor importante costuri, procedeele cerute de un material anume cu cele impuse de un alt material. Nu poţi, de pildă, să pictezi în ulei ca în acuarelă, întrucît absenţa tensiunilor superficiale la ulei face ca acesta, atunci cînd e aplicat subţire, să se întindă în mod dezordonat pe suprafaţa pînzei, ceea ce în cazul culorilor de apă nu se întîmplă (apa, datorită tensiunii superficiale, permite o definire extrem de riguroasă a formelor).

[69] **Henri Focillon**: „Forma nu este niciodată întîmplătoare. După cum fiecare materie îşi are vocaţia sa formală, fiecare formă îşi are vocaţia sa materială, schiţată încă din viaţa ei interioară"..."Oricît de reduse, oricît de fugitive ar fi intenţia, dorinţa, presentimentul, forma îşi reclamă şi îşi posedă atributele, proprietăţile, prestigiul tehnic. Pe plan spiritual, ea este tuşă, cioplitură, faţetă, parcurs linear, lucru modelat, lucru pictat, organizare de mase din materii specifice" (*op. cit.*, pag. 75);
Constantin Brâncuşi: „Nu trebuie să silim materialele să vorbească în limba noastră – ci trebuie să le ducem pînă la acel punct, unde alţii vor înţelege limba lor...Nu poţi să faci ceea ce vrei tu să faci, ci numai ceea ce îţi permite materialul. Nu poţi să faci din marmoră ceea ce ai vrea să faci din lemn – şi nici din lemn ceea ce ai vroi să faci din piatră" (în **Constantin Zărnescu**, *op. cit.*, pag. 105).

Există un spirit al materiei (pe care artistul nu-l poate capta decît respectînd materia, şi nu siluind-o), după cum există un spirit al uneltelor care se cere exprimat. Corot spunea că nu e normal să începi un peisaj pictînd ramurile subţiri ale copacilor (folosind pensule fine, "din coadă de veveriţă tînără"), pentru ca apoi să pictezi golurile dintre ramuri, căci în felul acesta liniile subţiri vor fi deranjate (şi pensulele tale fine nu-ţi vor fi folosit la nimic, în ultimă instanţă). Firesc e să începi cu suprafeţele mari.

Deşi forma se naşte mai întîi în mintea artistului, în actul "transpunerii" aceasta suferă o oarecare modificare, şi tocmai graţie acestei modificări devine de fapt formă artistică. Însă ca să fie percepută ca formă artistică ea trebuie să sugereze nu numai că este o transpunere, făcută cu ajutorul unei tehnici anume, a unui model mental, ci şi altceva: anume, că este produsul firesc al tehnicii utilizate. O formă rotundă, de pildă, ca să fie percepută ca formă artistică, nu e suficient să trimită la ideea de rotunjime (produsă de raţiune), ea trebuie să reţină atenţia mai ales prin felul în care această idee a fost materializată: printr-o linie circulară trasată cu creionul, printr-o pată de vopsea aplicată cu o pensulă groasă, prin ţesere, prin modelare, prin cioplire, etc.

Perceperea formei artistice ca fiind purtătoarea unui mesaj legat de o tehnică sau alta ţine însă doar de anumite perioade din istoria culturii şi civilizaţiei. Ingres, de pildă, consideră că a-ţi etala tehnica este un semn de vulgaritate (afirmaţie paradoxală, de altfel, pentru că tot el afirmă că "desenul este probitatea artei". Or, dacă desenul e ridicat la rangul de simbol al probităţii artistice, este tocmai pentru că în desen "contrafacerile" tehnice nu sînt posibile). Michelangelo Buonarroti crede că anumite proceduri legate de migălosul proces de elaborare a unei opere de artă trebuie să rămînă tainice (fapt pentru care,

personal, decide să-şi distrugă schiţele de care se foloseşte în efortul de pregătire a soluţiilor pentru marile compoziţii picturale de la Vatican), dar că tehnica, înţeleasă ca intervenţie directă asupra materialului operei (cu ajutorul uneltelor specifice) e bine să fie etalată. (Multe dintre sculpturile sale poartă amprenta expresivă a uneltelor).

Astăzi, pentru mulţi dintre cei mai puţin familiarizaţi cu arta, expresivitatea derivînd din mînuirea îndrăzneaţă a instrumentarului este echivalentă cu barbaria.

Veridicitatea.

Perceperea unei imagini artistice ca exprimînd, în mod veridic, calităţile unui obiect oarecare ţine, se pare, de aşa-numitul principiu al nivelului de adaptare, descoperit de Harry Helson. Conform acestui principiu, un stimul dat nu este perceput exclusiv în funcţie de însuşirile lui intrinseci, ci şi în funcţie de un etalon stabilit în mintea privitorului, ca urmare a experienţei lui culturale. În cazul unui peisaj[70], de pildă, acest etalon pare să se nască nu direct din perceperea naturii, ci din stilul peisajelor familiare privitorului. De multe ori, reperul prim nu este natura, ci o reprezentare sau un mod de reprezentare a acesteia. Mulţi dintre pictorii de altă dată învăţau să reprezinte natura nu studiind-o nemijlocit, ci făcînd copii după tablourile maeştrilor, la muzeu. În percepţia respectivilor pictori, imaginile alese spre a fi imitate erau în asemenea măsură veridice, încît se puteau substitui naturii înseşi, ba chiar o puteau surclasa. Această situaţie este însă mai generală şi ea se reflectă şi în limbajul estetic. La nivelul limbajului, nu numai pictura este adesea naturalistă, adică asemănătoare naturii, ci şi natura este uneori pitorească, adică asemănătoare picturii. Dar se

[70] Avem în vedere "peisajul" ca gen artistic (aşa cum este practicat de către pictori şi graficieni).

poate vorbi cu adevărat de asemănare între natură şi artă? Evident, dar aceasta este relativă. Nu avem informaţii despre felul cum arătau picturile lui Zeuxis, dar e puţin probabil că strugurii pictaţi de el amăgeau vrăbiile, graţie asemănării lor izbitoare cu realitatea. Cunoscuta poveste vorbeşte, mai curînd, despre contemporanii pictorului, dispuşi să vadă în realizările sale mai mult decît puteau ele să ofere efectiv.

Picasso, unul dintre cei care au contribuit în mod decisiv la discreditarea canonului iluzionist, consideră că pînă şi pictura cubistă, cu formele ei atît de îndrăzneţ stilizate, este o oglindă a realităţii vizibile. Pictorul afirmă că toate operele de artă izbutite, oricît de originale ar fi şi oricît de mult s-ar îndepărta de canonul iluzionist, redau integral însuşirile fundamentale ale obiectelor pe care le înfăţişează. Dacă unii dintre spectatori nu le sesizează este pentru că nu se situează la nivelul de adaptare cerut de stilul unei opere sau alteia. După el, cei mai mulţi dintre contemporanii săi privesc arta prin prisma canoanelor stilistice proprii secolului al şaptesprezecelea.

Abstracţiunea.

Cele spuse în legătură cu veridicitatea sînt valabile şi în ceea ce priveşte abstracţiunea, numai că în sens invers. E percepută ca abstractă forma care nu suscită nici un fel de analogie cu universul obiectual. Cercul, dacă e perceput ca cerc, este o abstracţiune geometrică, dacă însă e perceput ca reprezentînd conturul lunii sau al oricărui obiect familiar (o roată, o minge, o verighetă, o farfurie, un disc, o roşie, o bilă, o oglindă, etc.), încetează să mai fie o abstracţiune. Un trapez este o formă abstractă pentru un geometru şi pentru oricine îl percepe ca trapez, nu însă şi pentru cel ce îl asociază acoperişului unei case. Un hexagon, privit în sine, este abstract, dar îşi pierde această calitate în cazul în care este perceput ca

reprezentînd capul unui şurub. Un dreptunghi este abstract dacă este considerat ca atare, în schimb nu este cîtuşi de puţin abstract dacă este privit ca fiind echivalentul grafic al unui obiect: o carte, o ramă, un bloc, o uşă, o cărămidă, o mapă, o ladă, un soclu, o scîndură, un dulap, un pachet, etc. O pată de cerneală este abstractă pentru copilul care, din neatenţie, şi-a răsturnat călimara pe foaia de hîrtie, dar nu şi pentru subiecţii care acceptă să se supună testului "Rorschach". Aceştia ar putea vedea în ea un nor, un lac, un hipopotam, o floare, un cartof, un iepure împuşcat şi cine ştie mai ce.

Pictura zisă abstractă este abstractă din punctul de vedere al autorului ei sau al teoreticianului care a decis încadrarea ei istorică, dar nu neapărat şi din punctul de vedere al spectatorului.

Dacă, uneori, o pictură abstractă ne poate apărea ca realistă, la fel de adevărat e că un tablou "realist" poate fi perceput ca artă abstractă. Absenţa veridicităţii, explicabilă, după cum s-a văzut, printr-un nivel de adaptare nesatisfăcător, este înlocuită (în percepţie, se înţelege) fie printr-o imagine suprarealistă, fie printr-una abstractă.

Abstracţiunea, în sens perceptual, poate fi şi rezultatul ignorării voite a subiectului. Mulţi dintre "cunoscători" pretind că ei nu percep subiectul unei opere figurative, ci compoziţia, factura, materia. Şi nu pentru că nu l-ar putea percepe, ci pentru că nu-i interesează, avînd în vedere că în arta "adevărată" rolul subiectului se reduce la acela de "pretext" artistic.

Arnheim observă că excesul de abstractizare, indiferent dacă se manifestă la nivelul creaţiei sau percepţiei, riscă să transforme arta în ornament facil. Acest efect este favorizat, în opinia cercetătorului, de abuzul de simetrie şi, în genere, de regularitate.

Ornamentul.

Desigur, aplicat pe anumite obiecte (de cele mai multe ori, cu caracter utilitar), ornamentul de calitate şi bine integrat îşi are rostul său şi justificarea sa (ne e greu să ne imaginăm cum ar arăta biserica *Trei Ierarhi* din Iaşi, despuiată de veşmântul ei decorativ. Mirifica dantelărie în piatră ne apare ca făcînd atît de intim parte din fiinţa esenţială a monumentului, încît ne întrebăm dacă avem de-a face, cît de cît, în acest caz, cu ceea ce se înţelege în mod curent prin ornament: ceva supra-adăugat formei unui obiect, pentru a-l înfrumuseţa – într-un sens nu tocmai pozitiv. În exemplul de mai sus nu de minoră înfrumuseţare se poate vorbi, ci de transfigurare, de sublimare). Dar a percepe o lucrare de pictură sau sculptură ca motiv ornamental înseamnă a-i diminua considerabil semnificaţia estetică.

O operă de artă plastică poate să aibă aspectul unui ornament, dar fără să fie percepută aşa. *Coloana fără de sfîrşit* a lui Constantin Brâncuşi reproduce, la scară monumentală, un element din arhitectura ţărănească tradiţională, în care funcţia jucată este una esenţialmente ornamentală, dar e greu să vezi în opera brîncuşiană un ornament. *Coloana fără de sfîrşit* transcende ornamentica. Totuşi, în percepţia multora această capodoperă nu este decît o sursă de agrement vizual, adică un ornament. Ce încurajează această impresie? Simetria, ar spune Arnheim (noi credem că şi cadrul "cultural" al percepţiei, în constituirea căruia reproducerile meschine ale operei, tipărite pe ambalajul a tot felul de produse de larg consum, au, desigur, un rol!). Dar ne putem întreba şi ce face ca un element ornamental (nu negăm posibilitatea ca acesta să aibă şi o funcţie simbolică, dar pentru percepţie el este în primul rînd un

ornament; chiar şi funcţia lui practică – aceea de susţinere – păleşte în faţa "aparîţiei" lui, atît de "stăruitor" decorative) să dobîndească, în abordarea brîncuşiană, aparenţa[71] şi statutul de operă de artă majoră. Răspunsul a fost dat de către exegeţii operei brâncuşiene: izolarea şi monumentalitatea. Prin izolare şi supradimensionare a căpătat o semnificaţie nouă, chiar dacă aceasta nu este sesizată întotdeauna.

Creşterea.

În capitolul "Creşterea" Arnheim face o scurtă trecere în revistă a principalelor teorii privind bazele perceptuale ale artei infantile. La întrebarea "De ce desenează copiii aşa?" se propun, în esenţă, trei variante de răspuns: 1) copiii desenează ceea ce ştiu şi nu ceea ce văd (teoria intelectualistă); 2) Copiii desenează ce văd (ce percep); 3) Copiii desenează ce pot (din ce ştiu şi din ce văd).

Deşi valoroase în sine, ideile dezbătute în acest capitol sînt de interes scăzut în raport cu scopul lucrării noastre, aşa că nu vom insista asupra lor. Reţinem totuşi încercarea de a se explica, pe baze perceptuale, primordialitatea formelor rotunde în desenele copiilor mici (subcap. "Cercul primordial"). Autorul nu respinge explicaţia motorie (braţul, antebraţul şi mîna funcţionează ca o pîrghie, favorizînd mişcarea curbilinie), dar o consideră nerelevantă. El observă, odată cu Piaget, că, la vîrstele fragede, copiii, chiar atunci cînd reuşesc să-şi controleze mişcările, tind să reprezinte prin forme mai mult sau mai puţin circulare aproape orice obiect. Asta s-ar întîmpla întrucît copiii, înainte de a percepe trăsăturile individualizante ale unui obiect, percep o formă nespecifică, universală, în virtutea principiului simplităţii. Or forma aceasta nespecifică, aptă să reprezinte toate obiectele, cunoscute şi necunoscute, este

[71] în sens fenomenologic

cercul[72]. Arnheim atrage însă atenţia asupra faptului că cercul acesta nu reprezintă rotunjimea, ci doar o include "în gama nediferenţiată a tuturor formelor posibile". El ţine să precizeze: "Doar atunci cînd alte forme, bunăoară…pătrate [sau triunghiulare], se diferenţiază clar, încep formele rotunde să reprezinte rotunjimea….Înţelesul unei anumite trăsături vizuale depinde de alternativele luate în considerare de către desenator. Un cerc este un cerc doar atunci cînd există alternativa triunghiului"[73].

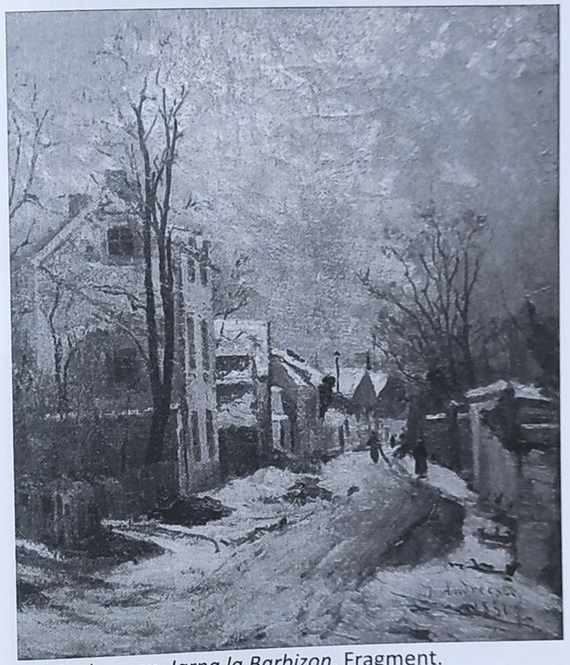
Spaţiul

În cartea sa, Arnheim tratează problemele spaţiului în relaţie cu tipul de imagine propriu unei arte sau alteia (desenul, pictura, sculptura, arhitectura etc.). El face distincţia între spaţiul tridimensional al sculpturii şi arhitecturii, şi cel bidimensional al desenului, picturii, tapiseriei etc. În cazul acestora din urmă, spaţiul tridimensional poate fi adăugat ca sugestie, prin mijloace specifice: perspectiva (liniară şi cromatică), suprapunerea, transparenţa, oblicitatea, gradienţii – arată, corect, analistul. O observaţie interesantă a autorului este că iluzia adîncimii spaţiale este utilizată şi în arte ca sculptura sau arhitectura, care includ spaţiul în chiar structura lor. În cazul acestora, rolul ei ar fi să potenţeze sau, dimpotrivă, să estompeze sentimentul spaţiului.

După Kant, reprezentarea originară a spaţiului nu datorează nimic percepţiei[74]. Ea este rezultatul purei intuiţii şi precede orice experienţă senzorială.

[72] "Cercul, fiind cea mai simplă dintre toate formele posibile, reprezintă totalitatea formelor pînă cînd acestea se diferenţiază" - **A**, *op. cit.*, pag. 186.
[73] *Idem.*
[74] **Kant**, *Critica raţiunii pure*, pag. 70.

Ne putem întreba: de ce fac pictorii atîta caz de reprezentarea spaţiului în operele lor, nu este inutil să reprezinţi ceea ce preexistă, ca reprezentare, în conştiinţa oricărui spectator? Întrebarea este lipsită de sens, căci nu pura reprezentare a spaţiului, ci obţinerea unui echivalent artistic al acestuia (pe baza legilor percepţiei vizuale) este problema pictorilor.



Ion Andreescu. *Iarna la Barbizon*. Fragment.

Iar dacă producerea unei iluzii a profunzimii spaţiale, independent de preocuparea pentru buna structurare a

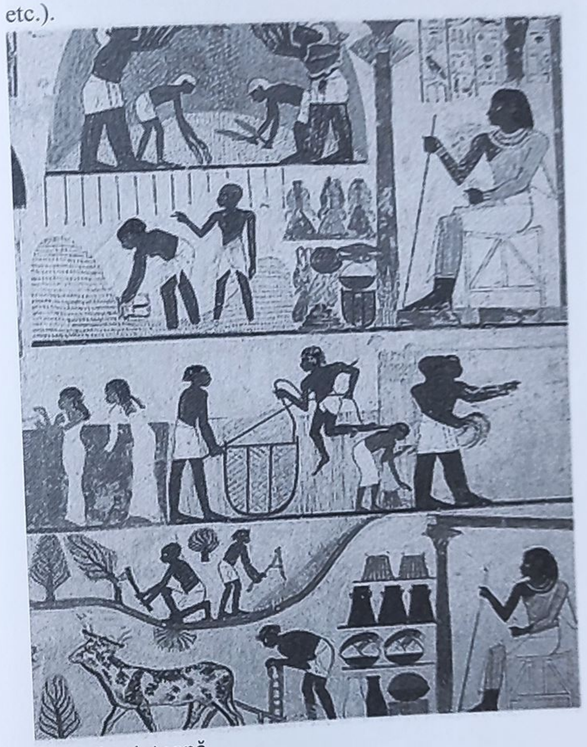
materialului vizual, a putut reprezenta idealul unor epoci artistice, cauza va fi fost nu numai spiritul de imitaţie propriu fiinţei umane, ci şi dorinţa unor pictori de a crea tensiune vizuală prin contrapunerea unor paradigme spaţiale. Pictura "de şevalet" opune planităţii suportului adîncimea (iluzorie) a imaginii produse. Şi ar mai fi ceva: spaţiul, într-o reprezentare bidimensională (chiar de o calitate jalnică), este mai seducător decît spaţiul real pentru că e perceput (adesea) ca spaţiu produs de autor. Or, a produce spaţiu este, perceptual, acelaşi lucru cu a produce materie, adică infinit mai mult decît a jalona şi a modela, oricît de măiestrit, un spaţiu şi o materie date, căci nimeni, în afară de Dumnezeu, n-a creat vreodată spaţiu sau materie. (Dacă în ochii lui Petre Ţuţea artistul e simplă creatură şi nu un veritabil creator, explicaţia este că el nu produce spaţiu şi materie decît pe planul iluziei. El se mişcă într-un spaţiu dat şi prelucrează, eventual transformă "alchimic", o materie dată).

Planitatea.

În sens absolut, nu există planitate. Suprafaţa hîrtiei sau panoului care urmează să fie acoperită de linii şi pete colorate este plană doar perceptual. Oricît de bine finisată, ea prezintă o anumită rugozitate, pe care însă nu o sesizăm din cauza limitelor simţului vizual uman, dar care unei vietăţi microscopice ar putea să-i apară aşa cum ne apar nouă denivelările suprafeţei terestre produse de alternanţa unor zone înalte – munţi şi dealuri, stînci şi bolovani, excrescenţe vegetale etc.–, cu altele joase – văi prăpăstioase, cratere, grote, puţuri etc. Cînd vorbim, însă, de planitate, o raportăm la posibilităţile noastre perceptive, şi, în acest sens, planitatea este o realitate[75].

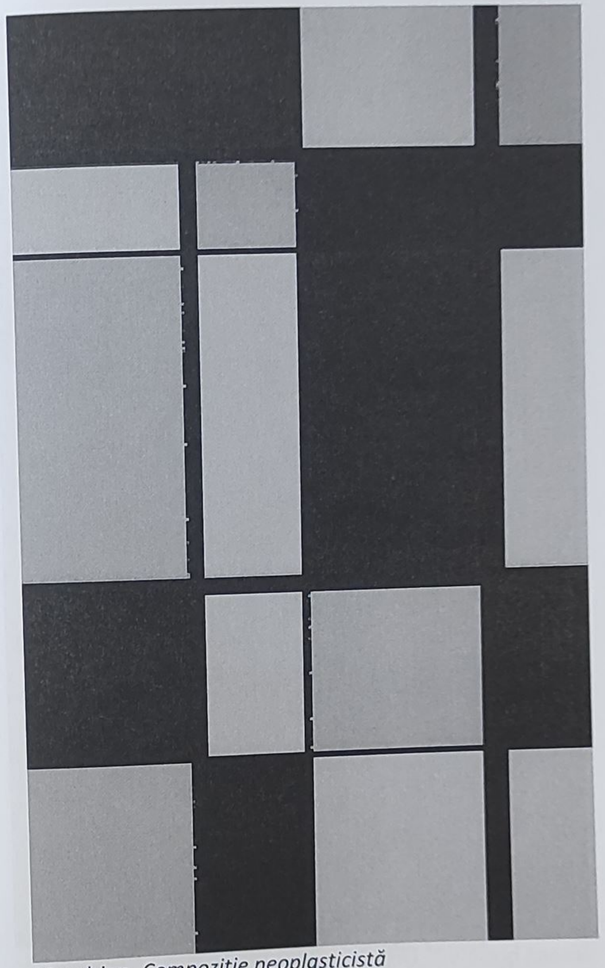
[75] Din cartea lui **Ştefan Afloroaei** – *Cum este posibilă filosofia în estul Europei*, Iaşi, Edit. Polirom, 1997 – aflăm că "cel ce percepe şi judecă lumea după cum singur o vede este îndreptăţit să spună că reale sunt cele aparente" (pag. 189).

În pictură se vorbeşte despre o planitate a suportului (perete, panou, pînză, carton, geam, hîrtie, etc.) şi despre o planitate a imaginii. Planitatea (relativă) a imaginii poate fi întîlnită, de pildă, la vechii egipteni, în arta bizantină sau la unii pictori moderni (Matisse, Mondrian, etc.).

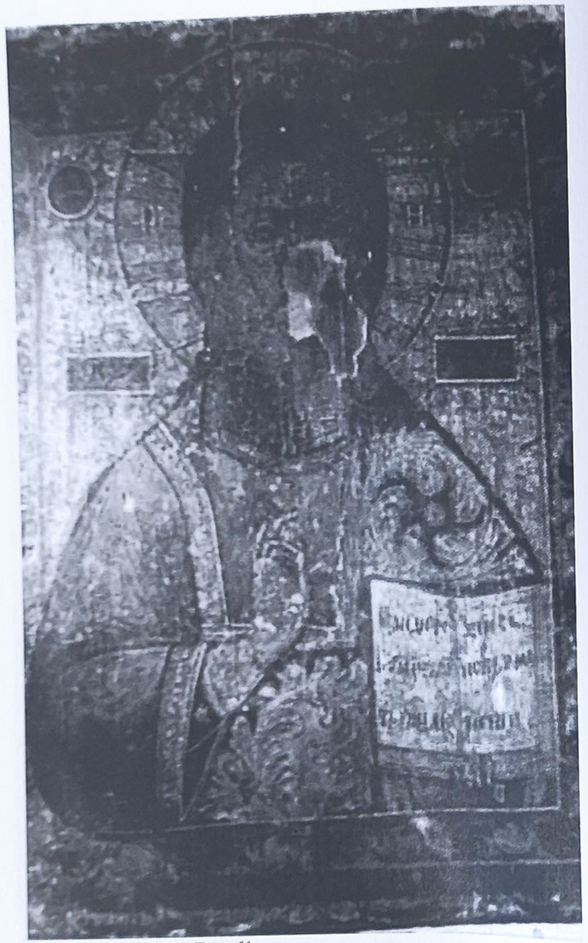


Pictură egipteană

Matisse. *Nudul albastru.*



Mondrian. *Compoziție neoplasticistă*



Icoană bizantină. Detaliu.

La egipteni, derivă nu se ştie cît din tehnică (e vorba de *à plat*, uşor de mînuit de către echipele de meşteşugari), şi cît din concepţia lor asupra spaţiului (spaţiul "hieratic" egiptean nu este conceput, se pare, ca un spaţiu bidimensional, cum s-a speculat, adesea: pictura hipogeelor este menită să conserve viaţa celui plecat – faraon sau aristocrat –, dar nu într-un spaţiu abstract, fără adîncime, ci în cadrul ei "cvasi-natural", animat de prezenţa fiinţelor apropiate şi a lucrurilor ce îi vor fi aparţinut. Acesta este abstract doar pentru percepţia modernă. După Jean Yoyotte, noi înclinăm să înţelegem hieratismul egiptean ca opunîndu-se prea abrupt vieţii la care vechii egipteni ţineau atît de mult[76]).

În pictura bizantină, tendinţa aplatisării ţine de dorinţa eliminării alterărilor produse în aparenţa lucrurilor de jocul de lumină-umbră. Potrivit tradiţiei patristice, lumina divină, care iradiază de pretutindeni, nu produce umbră, iluzia volumetriei (şi, implicit, a adîncimii spaţiale) fiind parţial suprimată. În unele interpretări, spaţiul acesta fără profunzime este menit să exprime "prezentul continuu", eternitatea. Întrebarea pe care sîntem obligaţi să ne-o punem este dacă percepţia comună este pregătită pentru a capta această semnificaţie.

În pictura modernă, renunţarea la iluzia profunzimii este justificată, în general, prin dorinţa artiştilor de adaptare a imaginii picturale la specificul bidimensional al suportului. Contrastului imagine tridimensională – suport bidimensional i se preferă contrastul tabloului (privit ca un întreg bidimensional) cu spaţiul real (tridimensional). Tensiunea (fără de care nu există artă) este astfel menţinută. Ceea ce se schimbă este modalitatea producerii ei. În percepţia publicului mediu, această

[76] În **Georges Posener**, **Serge Sauneron** şi **Jean Yoyotte**, *Enciclopedia civilizaţiei şi artei egiptene*, trad. Radu Florescu şi Gloria Ceacalopol, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1974, pag. 40.

schimbare nu este tocmai binevenită. După secole de virtuozism iluzionist, planitatea (platitatea) e greu să mai impresioneze. Dar există cu adevărat planitate? Ceea ce numim imagine plană este, de cele mai multe ori, un sistem de planuri paralele, planuri situate, evident, la niveluri de adîncime diferite, față de privitor. Acest sistem, chiar dacă reduce semnificativ iluzia profunzimii, nu o elimină complet. E-adevărat că prin adaptare putem obține o imagine bidimensională (decorativă) perfectă [așa cum, privind stăruitor proiecția plană a unui obiect, putem realiza (perceptual) o imagine holografică], dar asta numai pentru foarte puțin timp.

Relația figură-fond.

Limita care separă imaginea ***bi*** de imaginea ***tri***dimensională este extrem de fragilă. Punctul e îndeajuns de puternic pentru a o suprima. Un punct pe o suprafață reprezintă, vizualmente, ceva în fața a altceva, adică un sistem spațial. În limbajul lui Arnheim, unul dintre cele două elemente este *figura*, iar celălalt – *fondul*. Relația *figură-fond* este cea mai simplă relație spațială.

Dar această relație comportă o oarecare ambiguitate, în anumite situații. Uneori e greu să ne dăm seama care dintre elemente se află în față, și care în spate, care e *figura*, și care e *fondul*. Punctul din exemplul de mai sus îndeplinește, în general, rolul *figurii*, dar se poate întîmpla ca el să fie perceput și ca *fond*. În vechile cosmogonii, "soarele, luna [și] aștrii nu sînt decît niște găuri care îngăduie ochiului să prindă razele vîlvătăii de dincolo"[77]. Într-o astfel de percepție, perdeaua cerului (pe care noi o percepem ca *fond*) reprezintă *figura*, de fapt, iar soarele, luna și stelele – *fondul*, căci ele "dau

[77] **Constantin Noica**, *De caelo. Încercare în jurul cunoașterii și individului*, Ed. Humanitas, București, 1993, pag. 9

seama" despre Împărăția Luminii, de dincolo (Empireul). La fel, picăturile de tuș din cosmogoniile grafice ale lui Ion Truică pot fi privite ca *figură*, dar și ca *fond*. Pentru Anaximandru, ele ar putea reprezenta găurile-stele, privite însă din sens invers, adică dinspre Empireu. În această situație, Empireul (hîrtia albă) ar reprezenta *figura*, iar stelele negre (găurile negre – deschise către întunecatul tărîm pămîntesc) – *fondul*.

Această percepție este posibilă, desigur, doar într-un anume context religios, și ea demonstrează că actul perceptiv nu se limitează întotdeauna la domeniul senzorial.

Totuși, sistemul vizual *figură-fond* funcționează pe baza unor *reguli* relativ stabile. Ele au fost enunțate de către Edgar Rubin, în *Visuell wahrgenommene Figures* (Köbenhavn, 1921). Le prezentăm în continuare:

1)–Suprafața definită (închisă într-un contur) tinde să fie văzută ca *figură*, iar suprafața nelimitată (din jurul ei), ca fond. Evident, stelele din exemplele de mai sus nu se conformează acestei reguli.

2)–"Suprafețele mai mici tind să fie privite ca *figură*".

3)–"Textura susține *figura*".

4) –Atunci cînd imaginea este alcătuită din două benzi orizontale, banda din partea de jos tinde să fie privită ca *figură*. Rubin pune această tendință pe seama experienței noastre vizuale generale: în lumea fizică, "copacii, turnurile, persoanele, vazele sau lămpile sînt adesea percepute în împrejurări în care fondul – sau cerul – ocupă mai mult sau mai puțin partea superioară a cîmpului de vedere".

5)–Suprafețele mai luminoase tind să fie văzute ca *figură*.

6)–Culorile calde susțin *figura* (prin forța lor de iradiere).

7)–Simplitatea susține *figura*.

8)–Convexitatea susține *figura* (iar concavitatea, *fondul*).

Rama, figură sau fond?

Reamintim că relaţia perceptuală figură-fond este o relaţie spaţială. Cele două repere vizuale "creează" spaţiu prin simplul fapt că unul e situat în faţa celuilalt: figura – în faţă, fondul – în spate. Dar, după cum s-a văzut, situaţia acestora nu e întotdeauna extrem de limpede. Cauza: jocul ponderilor. Uneori ponderea, care, în principiu, avantajează figura, se întîmplă să favorizeze fondul[78]. Aceasta face ca fondul, de obicei neutru (în raport cu figura), să iasă în întîmpinarea spectatorului, aşadar să părăsească planul secund care îi este destinat. Aşa este cazul stelelor privite ca orificii în firmament, şi aşa este cazul oricărei imagini contre-jour, exemplul cel mai cunoscut fiind acela al unei privelişti văzute din interiorul unei locuinţe, prin golul ferestrei.

În această din urmă situaţie, rama ferestrei (şi peretele din jur) reprezintă, poziţional, figura, în timp ce priveliştea exterioară – fondul. Însă în percepţie ele se prezintă invers. De ce? Din cauza răsturnării ponderilor vizuale. Peisajul, luminat puternic, invadează fereastra, în timp ce cadrul acesteia, deşi ocupă primul plan, rămîne în semiobscuritate. Această răsturnare perceptivă se explică, desigur, şi prin poziţia marginală a cadrului în raport cu fragmentul de natură pe care îl revelează. O fereastră prevăzută cu gratii, cum va fi fost cea prin care a privit Modigliani, din arestul Poliţiei (unde, se pare, a petrecut cîteva ore, pentru "tulburarea liniştii publice"!), oferă un sentiment al figurii mult mai puternic.

[78] este ceea ce se întîmplă în vorbire. "Fondul unei probleme" vrea să însemne conţinutul sau esenţa acelei probleme. În pictură, dacă de cele mai multe ori se preferă termenul "fond" celui de "fundal", care ar exprima cu mai multă claritate ideea de situare spaţială, este pentru că uneori fondul nu e simplu fundal, prin ponderea sa putînd rivaliza cu figura (n. n.).

Cît priveşte rama unui tablou, aceasta funcţionează, cel puţin în cazul unei reprezentări "trompe l'oeil", asemeni cadrului ferestrei, deci ca figură. Conturul interior al ramei coincide cu limitele compoziţiei picturale, care nu sînt însă şi ale spaţiului reprezentat (nemărginit, în sine).

Rama-fereastră se dovedeşte utilă mai ales în cazul acelor compoziţii în care limitele suportului pictural întretaie anumite elemente figurale (capete, mîini, picioare, etc.). În absenţa ramei, acestea ne apar ca amputaţii vizuale, însă datorită ramei senzaţia de amputare, extrem de neplăcută, este înlocuită cu aceea de ocultare, aşa cum se întîmplă cu imaginile privite pe fereastră (care ne apar întotdeauna ca fragmente selectate dintr-o compoziţie nelimitată, dar ascunsă privirii tocmai de limitele ferestrei[79]). Impresia de amputaţie este deosebit de puternică atunci cînd pictura neîncadrată e realizată pe un panou a cărui suprafaţă activă se află la o anumită distanţă de peretele pe care este etalat (perete care, în această situaţie, funcţionează ca fond).

În cazul reproducerilor din albumele de artă, absenţa ramei, acolo unde s-ar impune prezenţa ei, nu deranjează neapărat, datorită condiţiilor psihologice particulare pe care le implică relaţia subiectului cu obiectul **carte**. Totuşi, uneori deranjează. Cînd? Atunci cînd tipul de exigenţă pe care îl manifestă privitorul face ca acesta să sfideze condiţiile impuse de convenţia reprezentată de respectivul mod de promovare a unei imagini picturale. Să luăm, de pildă, albumul *N. N. Tonitza*[80]. Multe dintre imaginile prezentate în acest album ("Soţia artistului", "Cusătoreasa", "Fata pădurarului", etc.) reclamă prezenţa ramei. Este o cerinţă pe care mulţi privitori o resimt acut. Fără îndoială, Tonitza şi-a gîndit tablourile

[79] Şi, desigur, ale cîmpului vizual (n. n.)

[80] **Barbu Brezianu**, *N. N. Tonitza*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1986

laolaltă cu ramele nu doar adecvate, ci şi indispensabile, lucru însă pe care editorii operei sale îşi permit să-l ignore, considerînd (probabil) că rama este un accesoriu indiferent.

Nu puţini sînt pictorii care nu-şi încadrează tablourile, socotind că rama îngrădeşte un obiect care trebuie să sugereze infinitul. Personal, cred că rama este ceea ce Noica ("îngînîndu-l" pe Kant) numeşte "limitaţie care nu limitează"[81]. Rămînînd la exemplul tablourilor lui Tonitza, ele par să devină nelimitate tocmai prin înrămare. Dimpotrivă, în lipsa ramei, pînzele, departe de a evoca infinitul, se prezintă ca nişte obiecte limitate brutal, prin "retezare"!

Dar nu în toate cazurile rama-fereastră este o necesitate. Spuneam că ea este cerută în special de pictura "trompe l'oeil". Pictura contemporană, concepută, în general, ca "o prelucrare a suprafeţei pînzei", nu o mai solicită. În noile viziuni, spaţiul pictural nu mai e infinit, el coincide cu suprafaţa pînzei. Linia care separă rama de pînză nu mai e limita interioară a ramei, ci limita exterioară a spaţiului pictural. Suprafaţa picturii devine figură, situaţie în care masiva ramă tradiţională nu se mai justifică. Ea e înlocuită fie cu bagheta (ori banda) subţire, fie cu o ramă care să susţină proeminenţa tabloului (ramă funcţionînd, bineînţeles, ca fond).

[81] Apud **Constantin Noica**, *Cuvînt împreună despre rostirea românească*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1987, pag. 173: "Dar există o limitaţie ce nu limitează, spune **Kant**, şi cu aceasta el rosteşte dintr-o dată gîndul omenesc cel mai adevărat nouă, despre o frumuseţe care, deşi limitată, are în ea atîta nelimitare încît nu te mai saturi privind-o, sau despre adevărurile omului modern, care, deşi limitate, au în ele nelimitarea raţiunii obţinute, sau despre vieţile, statele, întruchipările noastre, care toate poartă îngrădirea şi zvonul morţii, dar ori de cîte ori vorbesc cu adevărat omului sînt limitaţii ce nu limitează".

Intersectare, atingere, întrerupere.

Dacă e adevărat că simpla aşezare a unei figuri plane pe un fond "produce" spaţiu, nu e mai puţin adevărat că imaginea acestui spaţiu este una încă slabă. Ea dobîndeşte o oarecare forţă în clipa în care la cele două niveluri de adîncime evocate de prezenţa respectivei figuri pe respectivul fond se adaugă un al treilea, prin introducerea unei a doua figuri. Dar pentru ca această a doua figură să-şi îndeplinească funcţia, se cere întrunită o anumită condiţie: ea trebuie să acopere, sau să fie acoperită, în parte, de prima. În cazul în care figurile sînt reprezentate prin suprafeţe opace (avînd valori sau culori diferite), efectul de acoperire (ca efect spaţial) se constituie (după cum am văzut atunci cînd am discutat despre suprapunere în relaţie cu forma) potrivit regulii simplităţii. Întrucît simplitatea exprimă integritate, figura mai complicată (mai complicată în raport cu propriul concept vizual) este percepută ca parte a unei figuri mai mult sau mai puţin acoperite. Cele două figuri nu pot fi interpretate decît într-un singur fel: figura întreagă (acoperitoare) – ca ocupînd primul plan; figura ne-întreagă (efect al acoperirii parţiale) – ca ocupînd planul secund.

Dificultăţile de percepere a spaţialităţii apar în cazul figurilor goale, definite prin simple contururi (uniforme[82]). Suprapunerea unor astfel de figuri creează intersectări de linii pe care le putem privi ca atingeri, situaţie în care efectul lor spaţial este nul. Le putem vedea şi ca ocupînd poziţii diferite în adîncimea spaţiului, însă fără să avem certitudinea care dintre cele două figuri se află în faţă şi care, în spate. Întîmpinăm o mare dificultate în a le "dezlipi", mai ales atunci cînd avem de-a face cu figuri identice (ceea ce, de altfel, e valabil şi

[82] Neuniformitatea ductului antrenează efecte perspectivice prin ea însăşi (subl. n).

cu privire la figurile reprezentate prin pete, însă în cazul acestora diferența de culoare sau valoare, atunci cînd această diferență există, elimină dificultatea). Cînd figurile nu sînt identice, separarea lor (în adîncimea cîmpului) este ajutată de aceeaşi lege a simplităţii (sau, mai exact, a coerenţei), totuşi fără ca efectele ei să fie la fel de convingătoare ca atunci cînd figurile sînt reprezentate prin suprafeţe opace.

Deformările.

Deformările sînt strîns legate de problematica spaţiului perceptual. Dar ce este o deformare? După cum sugerează şi termenul, este o deviere de la o formă anume.

Desigur, prin deformare forma nu încetează să rămînă formă (eidos), în schimb încetează să fie forma care a fost (sau care ar fi trebuit să fie). Deformarea nu este o formă de sine stătătoare, ea implică întotdeauna comparaţia cu o formă-etalon, pe care tinde să o nege. Ea apare ca denaturare a unui model. "Gîtul lung al Alicei este perceput ca deformaţie, dar lujerul florii nu"[83]. De ce? Gîtul Alicei e raportat la o normă pe care pare să o contrazică, în timp ce lujerul florii nu. Desigur, nu orice modificare a unei forme este percepută ca deformare: "Dacă tai un colţ dintr-un pătrat şi îl adaug în altă parte a

[83] A, *op. cit.*, pag. 260

conturului acestuia, rezultă o schimbare a formei, dar nu o deformare. Nici dacă măresc întregul pătrat nu voi avea o deformare. Dar dacă privesc pătratul sau propriul meu corp într-o oglindă curbată, deformarea apare. O deformare lasă întotdeauna impresia că obiectului i s-a aplicat un anumit efort mecanic, că a fost întins sau comprimat, răsucit sau încovoiat"[84].

Cînd deformarea este foarte pronunţată, ea încetează să mai fie percepută ca deformare, întrucît se rupe legătura (perceptuală) cu forma-standard. Este cazul multor imagini anamorfotice. Un exemplu ilustru este cel al craniului din tabloul lui Holbein *Ambasadorii*.

Holbein. *Ambasadorii*.

[84] *Idem*

El pare a fi fost zugrăvit pe o bucată de gumă şi apoi întins pînă la a nu mai putea fi recunoscut. A vedea în această suveică bizară imaginea alungită a unui craniu depăşeşte posibilităţile percepţiei.

Nu orice formă care poate fi definită, tehnic, ca deformare este întotdeauna percepută aşa[85]. Un pătrat poate fi conceput ca un dreptunghi comprimat, dar nu-l putem privi astfel întrucît pătratul posedă o simplitate superioară[86]. Un cerc poate fi gîndit ca dilatare a unei elipse, dar nu şi perceput aşa, din aceleaşi considerente. Deformarea este percepută întotdeauna ca o "defecţiune", ca o nedorită îndepărtare de la o formă apreciată ca ideală. Ea are o valoare negativă, proporţională cu distanţa (perceptuală) faţă de modelul pe care îl evocă, lucru uşor de probat printr-un exemplu din biologie: cocoaşa, la o tînără de optsprezece ani, ne apare ca un handicap cumplit. Aceeaşi cocoaşă, la Ion Irimescu, în pragul centenarului, ne apare ca o diformitate acceptabilă, în timp ce cocoaşa papei Ioan Paul al II-lea, la bătrîneţe, ne apare aproape ca un arc de triumf, dovada indubitabilă a miilor de zile şi de nopţi de îngenunchiere pioasă şi rugăciune (e-adevărat, ca să ne apară astfel, trebuie ca noi înşine să avem o bogată experienţă a smereniei, a reverenţei, să ne simţim coloana ca posibilă boltă a unei construcţii spirituale. S-o simţim, şi nu doar s-o gîndim).

[85] aşa cum nu orice proces care poate fi explicat ştiinţific într-un anumit fel, este şi perceput aşa, întotdeauna. Astfel, în percepţia noastră, Soarele nu a încetat să răsară şi să apună după ce am aflat că, în realitate, Pămîntul este cel ce se mişcă în jurul Soarelui: "…putem continua să vedem lucrurile într-un anumit mod, chiar dacă ştim că a proceda astfel este absurd în orizontul înţelegerii" (**Hans-Georg Gadamer**, *Adevăr şi metodă* – apud **Radu Neculau**, *Filosofii terapeutice ale modernităţii tîrzii. Hermeneutică, teorie critică, pragmatism*, Ed. Polirom, Iaşi, 2001, pag. 184).

[86] fapt pentru care, în concepţiile matematice, *pătratul* este luat drept paradigmă pentru suprafaţă. Nu întîmplător, unitatea de măsură a suprafeţei este metrul *pătrat* (n. n.).

Iar dacă e să vorbim de cocoaşa dromaderului (deşi, după pronunţarea numelui papei s-ar cuveni să păstrăm tăcere), dacă o percepem ca "beteşug", uneori, este pentru că luăm ca bază de comparaţie nu imaginea dromaderului ideal (căci ce fel de dromader ideal ar fi acela căruia i-ar lipsi cocoaşa?!), ci pe aceea a unui cal sau a unui alt animal, cu care ni se pare că ar semăna (pentru că, din punct de vedere perceptual, nu există diformitate sau deformare fără o minimă asemănare).

Dar iată că, vorbind despre deformare (ca îndepărtare de o formă "standard"), ne-am îndepărtat puţin de scopul nostru (traseul pe care ne-am propus să-l urmăm a suferit o mică "deformare"!). Ceea ce ne interesează, în acest context, în legătură cu deformarea, este semnificaţia ei spaţială.

Întrebarea pe care şi-o pune Arnheim este următoarea: în ce fel deformarea unei figuri plane, în prezentare frontală, poate sugera profunzimea (altfel spus, cea de-a treia dimensiune spaţială)? Analistul încearcă să răspundă la această întrebare cu ajutorul unor exemple: un paralelogram (oarecare) poate fi perceput ca un pătrat sau ca un dreptunghi *înclinat înapoi*; un trapez, la fel; o elipsă poate fi văzută ca o deformare *perspectivică* a cercului.

Dacă figurile din exemplele de mai sus pot fi privite în această manieră, explicaţia ar fi că atît de mult (supărător de mult) pomenita *lege a simplităţii* funcţionează. Aici avem de-a face, însă, cu un mic *paradox*, pe care Arnheim, cu rafinamentul său binecunoscut, nu-l poate trece cu vederea: "…văzînd paralelogramul ca pătrat ori dreptunghi aplecat, înregistrăm nu numai un *cîştig de simplitate*, dar şi o anumită *pierdere*. Căci deşi pătratul este, neîndoios, o formă mai simplă, frontalitatea este, structural, o orientare spaţială mai simplă decît o aplecare oblică înapoi, care implică a treia dimensiune". Cum se face, totuşi, că nu alegem frontalitatea? Nu e mai simplu

să vezi într-un trapez un trapez şi nu un dreptunghi înclinat, chiar dacă, în sine, dreptunghiul este mai simplu?[87] Iată răspunsul cercetătorului: "Avem aici, de fapt, o confruntare între factorii de simplitate ai celor două versiuni"[88]. Cu alte cuvinte, avem de ales între două simplităţi, situaţie în care vom alege simplitatea de rang superior. Fenomenologic, versiunea tridimensională prezintă, uneori, un grad de simplitate mai mare decît varianta bidimensională, alteori – nu. "*Atunci cînd spunem că versiunea tridimensională e cea mai simplă, înţelegem prin aceasta că ea a cîştigat confruntarea.*[89] Afirmaţia este valabilă pentru toate cazurile de aplicare a principiului simplităţii".

Spaţiul cubic.

Imaginea cubului este utilizată, curent, ca emblemă a spaţiului. În percepţia omului, cubul este obiectul tridimensional prin excelenţă (faptul că omul a ales ca unitate de măsură a corporeităţii *cubul*[90] este consecinţa logică a acestei aprecieri).

Un anume împărat chinez numea cubul *spaţiu la pachet*. Se spune că, uneori, acest împărat oferea, ca dar simbolic, unor regi din ţările vecine, un cub de hîrtie. Cînd a primit el însuşi un cadou similar, l-a sfîşiat cu sabia, motivîndu-şi gestul prin setea de spaţiu a poporului chinez. Spaţiu la

---

[87] Şi, apoi, făcînd abstracţie de contextul în care se poartă această discuţie, nu e mai simplu, totuşi, să iei un lucru drept ceea ce este, decît să vezi în el altceva? Nu e mai simplu să vezi într-un copac un copac, şi nu o măturǎ? Nu e mai simplu să vezi într-o pălărie o pălărie, şi nu un "şarpe Boa care a înghiţit un elefant", precum copilul din *Micul prinţ*, al lui **Antoine de Saint-Exupéry**?! Nu e mai simplu să iei cuvintele cuiva (de pildă, ale unui prieten) ca atare, decît să le (răs)tălmăceşti?!

[88] A, *op. cit*., pag. 261

[89] *Idem*

[90] metrul *cub*, cu multiplii şi submultiplii lui

pachet putea fi oferit altora, dar nu unui popor în plină, glorioasă, ascensiune!

Diferitele moduri de reprezentare a cubului în plan pe care le-a cunoscut istoria artelor constituie tot atîtea modalităţi de a opera cu imaginea spaţiului. Ele sînt expresia felului de a percepe al unor oameni şi al unor epoci. În copilăria umanităţii, cubul, ca de altfel toate celelalte obiecte, este reprezentat printr-un cerc – aşa-numitul *cerc primordial*, menţionat în paginile anterioare[91] (această imagine nu este una neapărat subiectivă şi nu este obligatoriu legată de vîrsta infantilă a speciei umane. Gombrich, în *Artă şi iluzie*[92], spune că un cub, privit de la mare depărtare, ne apare ca un cerc, întrucît colţurile lui, mai puţin voluminoase, devin invizibile. Speculînd puţin, în registru ludic, ne putem întreba dacă nu cumva şi Luna e cubică, dacă nu cumva şi Pămîntul e cubic! În fond, cum nu vedem crestele şi vîrfurile munţilor selenari, tot aşa s-ar putea să nu sesizăm nici colţurile acestor posibile zaruri gigantice, care se rotesc nebuneşte prin Univers!).

Într-o etapă ulterioară, cubul este figurat printr-un pătrat: prin aşa-numitul *pătrat universal*, a cărui imagine acoperă întreaga gamă a formelor rectangulare. Cel ce priveşte pătratul acesta nu e convins că trebuie să vadă în el un cub, şi nu un paralelipiped dreptunghic, de pildă, deşi va opta pentru varianta mai simplă (prima).

Un progres remarcabil în reprezentarea cubului se realizează, numai aparent paradoxal, prin trecerea de la pătrat la pătrat! De la pătratul universal, apt să echivaleze întreaga lume a formelor rectangulare, la pătratul înţeles ca imagine sintetică a cubului propriu-zis.

[91] vezi cap. "Creşterea"

[92] **E. H. Gombrich**, *Artă şi iluzie*, trad. D.Mazilu, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1973.

Apoi, cubul e figurat prin trei pătrate "lipite", dispuse la rînd, unul reprezentînd suprafaţa sa frontală, iar celelalte două, feţele laterale. Treptat, acestea din urmă se îngustează, făcîndu-se dreptunghiuri; dreptunghiuri care, mai apoi, prin înclinarea muchiilor orizontale, se fac paralelograme. În continuare, colţurile superioare ale acestora se unesc printr-o linie orizontală. Rezultă un trapez cu baza mare sus, reprezentînd faţeta superioară a cubului. În acest moment, imaginea sa este una aproape completă: ea cuprinde patru feţe, din totalul celor şase. Această imagine, deşi este mai degrabă rezultatul unei elaborări raţionale decît acela al unei înregistrări perceptive, poate fi întîlnită, cu mici diferenţe, şi în percepţie, uneori. Un cub de foarte mici dimensiuni, un zar, să spunem, aşezat sub "linia orizontului", la o distanţă de doar cîţiva centimetri de ochi, ne oferă această vedere, datorată principiului binocularităţii. Ceea ce pare neobişnuit, în această vedere, este efectul de îmbrăţişare a obiectului respectiv, dar şi efectul de perspectivă inversă, faptul că "spatele" (invizibil, dar pe care îl bănuim) este mai lat decît "faţa"[93].

În evoluţia sistemelor de reprezentare a spaţiului cubic în plan, următorul moment semnificativ este marcat de perspectiva izometrică. O variantă interesantă a acestui sistem reprezentaţional este cea care combină frontalitatea cu oblicitatea. Cubul, şi într-o astfel de viziune, se construieşte pornind de la pătratul "standard". Întrucît un cub nu este altceva decît pătratul pătratului, se consideră că e important ca ideea de pătrat să fie exprimată cu maximă limpezime. De aceea, ca şi în

[93] trebuie spus, însă, că acest efect se produce numai în urma unui efort de concentrare. Altfel, din cauza interferenţelor optice, imaginea rămîne neclară (n. n.).

sistemele anterioare[94], una dintre feţele cubului este reprezentată prin figura limpede a unui pătrat. Funcţia de reprezentare a adîncimii este rezervată feţei superioare şi uneia dintre feţele laterale, figurate, fiecare, printr-un paralelogram.

O astfel de reprezentare este incorectă, ca proiecţie optică (într-o situaţie reală, frontalitatea ne-ar împiedica să vedem feţele laterale ale cubului). Cu toate acestea, "economia vizuală şi logica acestei îmbinări de aspect frontal şi oblicitate izometrică ne fac să vedem un cub coerent, redat cu fidelitate". Interesante sînt amănuntele explicaţiei (psihologice) furnizate de Arnheim: "Pătratul frontal nedeformat are avantajul de a oferi ochiului o bază stabilă, o <tonică>, în sensul muzical al termenului"[95]. Figurile conexe (coespunzătoare celorlalte două feţe vizibile ale cubului) sînt percepute ca devieri neechivoce de la pătrat, percepţie favorizată tocmai de legătura lor cu acest pătrat, înfăţişat ca atare. "Feţele ce se retrag produc un efect de adîncime mai pronunţat decît dacă ele n-ar fi legate de o bază standard de la care să devieze"[96]. "Forma ortogonală frontală contribuie de asemenea la acordarea spaţiului pictural cu cadrul observatorului, fiind orientată perpendicular pe linia lui de vedere. În sfîrşit, folosită ca decor arhitectural într-un tablou, faţada oferă un fundal stabilizator pentru imaginile din planul frontal" ("alaiuri sărbătoreşti sau alte scene cu figuri")[97].

Perspectiva izometrică este un mijloc eficace de reprezentare a spaţiului cubic, în pictură. Totuşi, metoda are şi dezavantaje. Sistemul de linii paralele care

[94] mai puţin, în primul (cel în care cubul este reprezentat printr-un cerc) (n. n.).
[95] A, *op. cit.*, pag. 267
[96] *Idem.*
[97] *Idem.*

încadrează obiectele vizuale face ca dimensiunile acestora să nu se modifice odată cu deplasarea lor în spaţiu. De aceea, lumea lor pare să nu se desprindă cu adevărat de planul frontal al picturii. Şi, apoi, izometria e prea limitată pentru a permite exprimarea "unui imbold spre infinitatea spaţiului".

Inconvenientele perspectivei izometrice vor fi înlăturate de perspectiva convergentă, cu variantele ei. În Europa, începînd cu Renaşterea, aceasta va înlocui aproape total vechile metode de reprezentare a spaţiului cubic. Însă numai pentru cîteva secole, mai exact pînă la "revoluţia " produsă în vizual de tehnologiile FOTO. Nu intenţionăm să prezentăm detaliile tehnice ale metodei, care se bucură de o atenţie exagerată (după părerea noastră) în studiile consacrate artelor vizuale (mai puţin în cele referitoare la arhitectură şi design). Ceea ce merită a fi menţionat în legătură cu această metodă este sporul de iluzie, de "realism", pe care îl aduce. Trebuie să spunem, însă, că posibilitatea reprezentării *fidele*, pe care ar garanta-o, şi care i-ar asigura "superioritatea" în raport cu alte metode, este relativă. De fapt, nu de fidelitate desăvîrşită se poate vorbi, ci de veridicitate, iar aceasta este, în mare parte, *rezultatul unei aprecieri* ***subiective*** *din partea spectatorului*. Este, cu alte cuvinte, o chestiune de *percepţie*.

Totuşi, în reprezentarea *spaţiului cubic*, perspectiva convergentă[98] este o metodă mai adecvată decît cele bazate pe proiecţia *foto* (ce îi vor succeda, istoric), în care, *lentilele* utilizate (*convexe* sau *concave*) tind să transforme *cubicitatea* în *sfericitate* şi *pătratul* în *cerc*, ceea ce, în plan simbolic, echivaează cu tendinţa de

[98] şi nu numai aceasta.

întoarcere la *cercul primordial*, din desenele copiilor şi ale primitivilor![99]

În rîndurile de mai sus, ne-am referit, succint, la principalele modalităţi de reprezentare a spaţiului *cubic* pe o suprafaţă plană, încercînd să subliniem legătura lor cu percepţia. Am utilizat, ca "material didactic", ***cubul***. Dar *cubul* acesta a fost privit, aproape exclusiv, din exterior, lucru care, bănuim, a nedumerit puţin, deoarece, în percepţia noastră, spaţiul se defineşte, în mod prioritar, prin interioritate. Pentru noi, spaţiul este, înainte de toate, un conţinător. Evidenţa primă este că tot ce există există ***în*** spaţiu. Iar spaţiul *cubic*, aşa cum îl simţim şi îl înţelegem noi, se referă nu atît la volumul cuprins între faţetele unui zar sau ale unui colet, cît la întinderea din jurul respectivelor obiecte. Într-un tablou, de cele mai multe ori, spaţiul acesta se confundă cu spaţiul operei, în ansamblu. El este reprezentat de cadrul în care "se derulează evenimentul artistic". Cadrul poate fi o cameră, precum în unele tablouri ale lui **Gheorghe Petraşcu**, de pildă, dar nu e obligatoriu. De cele mai multe ori, spaţiul *cubic* e nelimitat! "*Cubul*" în care se cuprind obiectele vizuale este perceput pe baza unor informaţii indirecte, ţinînd de sistemul de reprezentare a respectivelor obiecte (perpendicularităţi, paralelisme, deformări proiective, puncte de fugă etc.).

[99] Tendinţa primitivilor de a reduce totul la cerc (respectiv, la sferă), precum copiii mici, poate fi ilustrată prin imaginea celebrei *Venus din Willendorf*, a cărei rotunjime nu credem că poate fi explicată doar prin idealul maternităţii. Cît priveşte explicaţia dată de unii medici contemporani, care văd în Venus din Willendorf o femeie obeză, ni se pare absurdă. Obezitatea este boala omului sedentar, din societăţile evoluate. Marin Sorescu spunea că n-ar fi exclus ca modelul utilizat de marele sculptor anonim să fi fost o "trestie"!

Gh. Petrașcu. *Interior.*

Gh. Petrașcu. *Casa veche.*

White Cube.

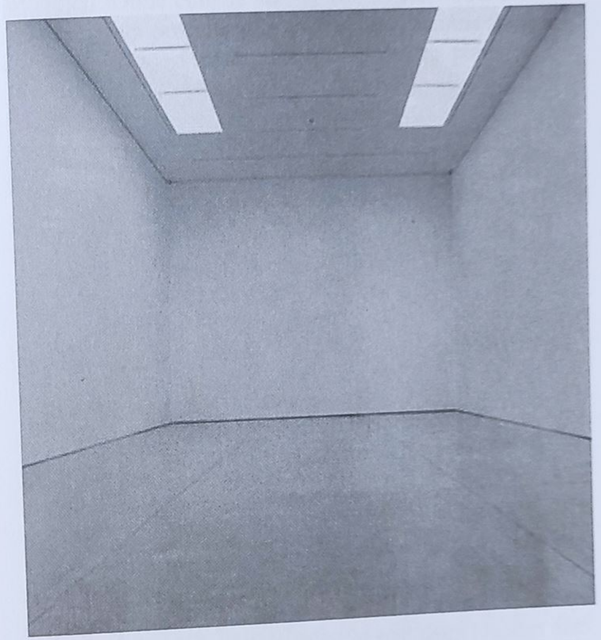
Dar cubul, menit să exprime, la modul inteligibil, ideea de spaţiu tridimensional (îl recomandă pentru acest rol forma sa, definită printr-o articulare de suprafeţe orientate limpede pe cele trei direcţii ale spaţiului), devine cu adevărat interesant, ca obiect al percepţiei, în clipa în care îl include, la propriu, pe spectator. Dar acest lucru nu e cu putinţă decît în arhitectură şi, uneori, în sculptură (avem în vedere "sculpturile incintă" sau "sculpturile galerii"). În arhitectură, cubul acesta este camera (încăperea): camera de apartament, camera de hotel, atelierul, biroul, sala de lectură de la bibliotecă, chilia mănăstirească, celula sau beciul "Siguranţei", salonul spitalicesc, sala de concert, cabina ascensorului, cabinetul avocatului sau al deputatului de circumscripţie, etc. Este evident că relaţia cu spaţiul care te încape, cu încăperea pe care o priveşti din interior, este mai mult decît o relaţie vizuală. A te situa înlăuntrul a ceva, înseamnă, după Heidegger, un mod al *situării afective*[100].

Într-o încăpere te poţi simţi protejat, dar şi claustrat, şi arestat, şi în multe alte feluri, în funcţie de destinaţia ei şi de o mulţime de factori, obiectivi şi subiectivi. În cameră te poţi simţi apărat dacă afară plouă şi bate vîntul, dar şi în primejdie, dacă e cutremur, sau dacă ştii că odrasla vecinului de dedesubt obişnuieşte să se joace cu chibriturile!

Orice cameră este încărcată cu un spirit anume, care te marchează, "dacă eşti om" (Le Corbusier). Cînd intri într-o biserică, începi să simţi ca un credincios, chiar dacă eşti ateu; cînd intri într-o cîrciumă, începi să te clatini, chiar dacă încă nu ai băut nimic; dacă petreci zece minute într-o bibliotecă, începi să te simţi mai înţelept, chiar fără să fi răsfoit nici o carte!

[100] **Heidegger**, *Fiinţă şi timp*, § 29 („Faptul-de-a-fi-aici-ca-loc-de-deschidere în ipostaza de situare afectivă"), pag. 184 şi urm.

Am avut ocazia să mai discutăm despre influenţa cadrului aspra felului nostru de a vedea. În acest context, merită să spunem cîteva cuvinte despre aşa-numitul *White Cube*. *White Cube* (*Cubul Alb*) este galeria de artă, sala în care pictorii, sculptorii, desenatorii şi alte categorii de slujitori ai artelor vizuale îşi expun operele.



White Cube a fost inventat pentru că era necesar ca operele de artă importante să fie bine puse în valoare. În epoca modernă, însă, artiştii au început să expună în *White Cube* nu numai opere de artă importante, şi nici măcar numai opere de artă, ci tot felul de obiecte comune, unele derizorii, chiar. De ce? Pentru că (se

susţine), în *White Cube*, orice obiect, indiferent de provenienţa şi de calităţile lui formale intrinseci, capătă strălucirea operei de artă![101]

Desigur, în acest scop, e necesar ca *White Cube* să fie construit şi amenajat după reguli riguroase: "O galerie este ridicată după legi la fel de stricte ca acelea care erau valabile pentru o biserică medievală. Lumii de afară nu-i

[101] Se aminteşte, în acest sens, cazul faimoaselor „ready-made" ale lui lui **M. Duchamp**, în special al urinoarului, „devenit", în ambianţa sălii de expoziţie, dintr-un obiect industrial oarecare, „operă de artă", demnă să poarte o semnătură şi un titlu pe măsură : *Fîntînă*! (**Gérald Hess**, *La métamorphose de l'art*, Paris, Editions Kimé, 2002, pag. 57).

este permis să intre înăuntru, de aceea ferestrele sînt în mod normal întunecate. Pereţii sînt zugrăviţi în alb. Tavanul devine izvor de lumină. Podeaua fie rămîne din lemn curat, lustruit, astfel încît să se audă fiecare pas, fie este acoperită cu mochetă, ca să poţi merge fără zgomot şi să-ţi poţi odihni picioarele în timp ce ochii sînt aţintiţi pe pereţi. După cum se spune, arta are aici libertatea <de a-şi trăi viaţa proprie>. Singura mobilă rămîne un discret pupitru. În acest mediu, o scrumieră cu picior devine aproape un obiect sacru, aşa cum stingătorul de incendiu dintr-un muzeu modern pur şi simplu nu mai arată ca un stingător de incendiu, ci ca o enigmă estetică glumeaţă. Aici modernul ajunge la transformarea definitivă a percepţiei cotidiene într-o percepţie a valorilor pur formale."(Brian O'Doherty) [102]

Faptul că *White Cube* influenţează percepţia este un lucru neîndoielnic, dar îndrăznim să afirmăm că nu în măsura în care crede O'Doherty (totuşi), atîta vreme cît putem vedea, în marile galerii, spectatori înjurînd ori strîmbînd, semnificativ, din nas, în faţa unor obiecte care, potrivit opiniei sale, ar fi trebuit ca, odată expuse în aceste locuri "sacre", să dobîndească, automat, prestanţa unor capodopere, indiferent de gradul de realizare probat. Or, ceea ce constatăm este că există şi oameni lucizi, care nu se lasă "prostiţi" de ambianţă! Şi bine fac, după părerea noastră, căci în intenţia primilor galerişti, galeria trebuia să funcţioneze ca *izolator* optic şi acustic, şi nu ca amplificator estetic. Pe peretele *neutru* al galeriei tabloul trebuia să se arate nefalsificat, aşa cum un microb, *izolat* pe plăcuţa de sticlă a laborantului, trebuie să se înfăţişeze ca atare (pentru a-i oferi medicului informaţia corectă,

[102] Apud **Marius Babias**, *Subiectivitatea-marfă. O povestire teoretică*, trad. Aurel Codoban, Idea Design & Print Editură, Cluj, 2004, pag. 74.

fără de care diagnosticarea maladiei şi întocmirea schemei de tratament ar fi imposibile)![103]

Lumina

Lumina este condiţia primă a percepţiei vizuale şi, într-un fel, conţinutul însuşi al unor arte precum pictura, sculptura, grafica, tapiseria, fotografia, giuvaergeria, etc.

Există o diferenţă majoră între ceea ce ştim despre lumină, din manualele de fizică, şi felul în care o percepem. Ştim, de pildă, că un perete e alb atunci cînd respinge aproape în totalitate lumina (albă) sosită de la Soare sau de la o altă sursă! Şi ştim că un perete e negru atunci cînd păstrează, atunci cînd îşi împropriază lumina (albă) primită. Însă noi percepem lumina ("albeaţa") care ne parvine dinspre perete ca şi cum ar fi proprietatea peretelui. Iar atunci cînd este "într-adevăr" proprietatea peretelui (căci a fost păstrată, împropriată, transformată într-o caracteristică a sa), peretele ne apare ca fiind negru!

Lumina nu poate fi percepută decît în relaţie cu sursa din care provine[104] sau cu obiectele pe care le revelează. Şi, desigur, în relaţie cu întunericul căruia îi succede şi pe care îl precede, în mersul ciclic al timpului. Într-un spaţiu fără obiecte[105], iluminat omogen şi continuu, cu greu ne-am da seama de prezenţa luminii[106]

[103] în fond, nu este şi aceasta un fel de *reducţie fenomenologică*?!

[104] chiar dacă sursa nu e percepută neapărat ca sursă, ceea ce se întîmplă adesea. "În cadrul unor discuţii purtate de Piaget cu copiii, un băiat de şapte ani a spus că cerul este cel ce ne dă lumină" (deci nu soarele). "Iar un alt copil a explicat: <Uneori, cînd soarele se trezeşte dimineaţa, el vede că vremea e proastă, şi atunci se duce în locurile unde este bună>" – A, *op. cit*., pag. 302

[105] inclusiv fără obiectul reprezentat de propriul nostru corp

[106] "Desigur, lumina ca lumină nu este un obiect adecvat văzului; …nu este de esenţa luminii să fie vizibilă, ci să facă vizibile lucrurile" (**Lorenz Dittmann**, *Stil Simbol Structură*, trad. Amelia Pavel, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1988, pag. 170). "Lumina ca lumină este

Funcţia principală a luminii este revelarea structurii diferenţiate a lumii, a bogăţiei şi diversităţii ei. Văduvită de lumină, lumea dobîndeşte un aspect monoton şi exasperant. Atunci cînd afirmă că noaptea toate pisicile sînt negre, Kant are în vedere, pe de o parte, starea de nediferenţiere, de confuzie vizuală care se instalează odată cu retragerea luminii din lume, iar, pe de altă parte, sentimentul negativ asociat: în credinţa populară, pisicile negre sînt purtătoare ale unor mesaje negative.

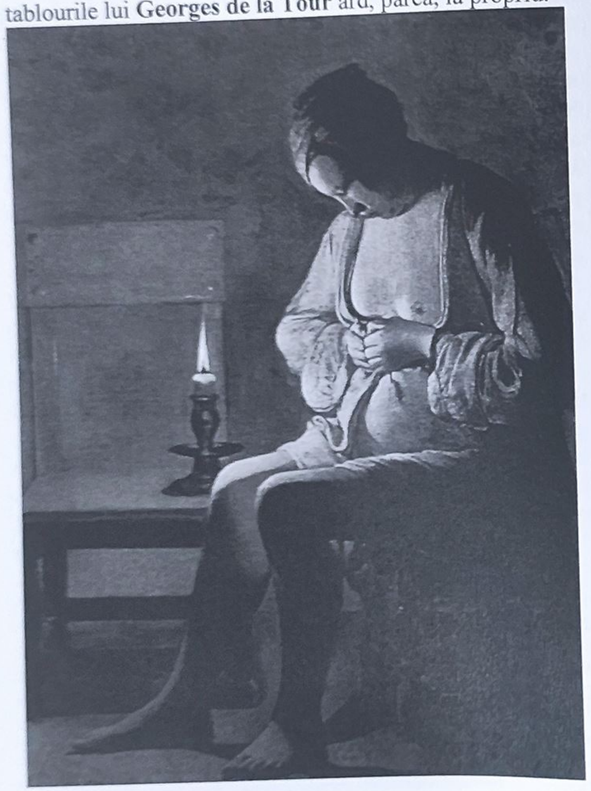
Sentimentul luminii este strîns legat de sentimentul spaţiului. Lumina pare să dilate spaţiul, să-l deschidă. Invers, întunericul pare să-l închidă. Această impresie e pecetluită în limbaj (în limbajul comun un ton luminos este un ton *deschis* şi invers: un ton întunecat este un ton *închis*).

Apoi, în percepţia noastră, lumina este *înaltă* (fiind legată de registrul aerian), în timp ce întunericul este *profund* (pentru că este asociat domeniului chtonian)[107]. Lumina reprezintă un mediu propice pentru *zbor* şi *plutire*, în timp ce întunericul (mai rezistent) se cere *penetrat* (ne e greu să ne imaginăm o pasăre de noapte – de pildă o bufniţă ori o cucuvea – zburînd; ne e mai uşor să ne-o închipuim străpungînd sau penetrînd un spaţiu care opune rezistenţă!).

de fapt <opacă>, nemanifestă; dar ea ilumineză (scoate lucrurile la iveală, le evidenţiază) tot ce cade sub incidenţa ei" (**Hedwig Conrad-Martius**, *Culorile, un capitol al ontologiei realului* – apud Lorenz Dittmann, *op. cit*., pag. 333).

[107] În acest context merită a fi amintită o remarcă a lui **Blaga** referitoare la ideile *adînci* şi *înalte*. „Astfel, ideilor <adînci> le-ar fi proprii <senzaţiile> de întuneric, obscuritate, nebulozitate, tragic, iraţional, tulbure, pe cînd celor <înalte> le sînt specifice <impresiile> de lumină, limpezime, seninătate, claritate, grandoare, raţional şi supraraţional" (apud **Petru Bejan**, *Critica filosofiei pure*, Ed. Fundaţiei „AXIS", 2000, Iaşi, pag. 136, 137).

Dar unde se termină lumina şi unde începe întunericul? Are soarele din tabloul lui Altdorfer, *Bătălia lui Alexandru*,[108] strălucirea soarelui de pe cer? Desigur, nu. Diferenţa e ca de la cer la pământ! Şi totuşi, în tabloul lui Altdorfer soarele străluceşte! Aşa cum lumînările din tablourile lui **Georges de la Tour** ard, parcă, la propriu.



[108] a se vedea în **Edgar Papu**, *Altdorfer*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1969, pag. 84.

Dar exemplele nu trebuie căutate neapărat în artă. "O batistă ne apare albă la miezul nopţii, la fel ca la amiază, deşi ea trimite, poate, mai puţină lumină spre ochi decît o bucată de cărbune (stins) sub soarele puternic al zilei". "O bucată de catifea neagră, care absoarbe o mare parte din lumina primită, poate reflecta sub o iluminare intensă tot atîta lumină cît un petec slab luminat de mătase albă, care reflectă cea mai mare parte a energiei luminoase". "Pe o stradă neluminată o bucată de ziar luceşte ca o lumină". "Fildeşul şi argintul sînt albe, dar puse lîngă puful lebedei, ele pălesc". De fapt ce se întîmplă? Strălucirea percepută depinde nu de volumul de lumină absolut pe care un obiect îl trimite spre ochi, ci de poziţia ei pe scara valorilor de strălucire oferită de context, în totalitatea lui. Depinde, apoi, de procesele fizico-chimice produse la nivelul analizatorului vizual, şi, desigur, de capacitatea de *adaptare* psihică a subiectului la diversele situaţii în care îl plasează viaţa[109].

Există un raport *constant* între lumina primită şi lumina reflectată de suprafaţa unui obiect anume. Potrivit lui Paul Constantin[110], calitatea suprafeţelor reflectante diferă de la material la material. Pentru evaluarea ei ar trebui cunoscuţi *factorii de reflexie, transmisie*[111] *şi absorbţie* a luminii, care caracterizează materia acelei suprafeţe. Paul Constantin întocmeşte un tabel cuprinzînd valorile factorilor menţionaţi, la o serie de materiale. Deşi

[109] Referitor la fenomenul de adaptare (sau obişnuinţă) iată ce spune Arnheim: "Ne putem obişnui atît de mult cu lumina slabă dintr-o cameră încît după un timp n-o mai remarcăm, exact cum se întîmplă în cazul unui miros persistent. Ne putem , de asemenea, cufunda într-o veche pictură sau într-un program de televiziune, astfel încît să rămînem surprinşi constatînd ce întunecată este în realitate pînza sau imaginea de pe tubul fluorescent." (*op. cit.*, pag. 305

[110] **Paul Constantin**, *Culoare, artă, ambient*, Ed. Meridiane, Bucureşti,1979, pag. 164

[111] prin transparenţă şi transluciditate

cunoaşterea lor exactă este inutilă din unghi hermeneutic, o considerăm utilă ca informaţie. Iată tabelul:

Materialul	Factorul (în procente) de		
	reflexie	transmisie	absorbţie
Geam clar de 2-4 mm	6-8	90-92	2-4
Geam clar mătuit	7-20	63-87	4-17
Geam clar, mătuit interior	6-16	77-89	3-11
Geam obişnuit	10	76-82	8-14
Geam obişnuit dublu	10	68-72	13-22
Geam obişnuit prăfuit	10	40-60	30-50
Geam cristal 6-8 mm	8	88	4
Geam ornament de 3-6 mm	7-24	57-90	3-21
Geam armat de 6-8 mm	9-10	55-74	17-35
Geam văruit în exterior	65	10	25
Geam opalin	40-66	12-38	20-31
Geam colorat	57-69	1-20	20-34
Porţelan de 3 mm grosime	72-77	2-8	20-21
Marmură lustruită 7-10 mm	30-71	3-8	24-65
Alabastru, 11-14 mm	49-67	17-30	14-21
Carton puţin impregnat	69	8	23
Pergament necolorat	48	42	10
Pergament galben deschis	31	41	22
Pergament galben închis	36	14	50
Mătase albă	28-38	61-71	1
Mătase colorată	5-24	13-54	27-80
Mătase colorată cu căptuşeală	33-43	7-31	27-57
Perdele de tul	-	60	40
Zugrăveli, tapete, hîrtie albă	85-86	-	15-14
Văruială	40	-	60
Tencuială de var	60	-	40
Tablă zincată	80	-	20
Tablă vopsită cu miniu (de plumb)	10	-	90
Carton asfaltat	10	-	90
Nisip şi pietriş	70	-	30
Asfalt	15	-	85
Argint lustruit	90-92	-	8-10
Oglindă	70-85	-	15-30
Nichel lustruit	53-55	-	45-47
Nichel mat	48-52	-	48-52
Aluminiu lustruit	67-70	-	30-33
Aluminiu mat	55-60	-	40-45
Alamă lustruită, cromată	61-62	-	38-39
Zăpadă proaspătă	80-85	-	15-20
Zăpadă veche	42-70	-	30-58
Pămînt arat sau acoperit cu vegetaţie	15-30	-	70-85
Plajă şi dune	10-25	-	75-90
Pădure	5-18	-	82-95
Suprafaţa mării	8-10	nedeterminat	nedeterminat

Factorii de reflexie ai culorilor-pigmenţi, utilizate de pictori, sînt, după Paul Constantin, următorii: *alb* – 85

%; *galben deschis* – 50…75 %; *verde deschis* – 50…75 %; *verde* – 30 % ; *gri* – 30 %; *ocru* – 25 %; *roşu închis* – 15…30 %; *albastru deschis* – 45 %; *galben închis* – 45 %; *maro închis* – 30 … 45 %; *verde închis* – 15 %; *albastru închis* – 10%; *negru* – 4%.[112]

Să se observe că *albul*, simbolul luminii înseşi, trimite spre ochi doar 85 % din lumina primită. Şi că *negrul*, simbolul întunericului însuşi, "luminează" şi el întrucîtva (cu acel 4% coeficient de reflexie), lucru care poate fi speculat în sensul tezei existenţialiste referitoare la detensionarea dualismelor (**Sartre** vorbeşte, la un moment dat, după cum am văzut în paginile anterioare, chiar de eliminarea lor).

Experienţa vizuală comună înregistrează lumina ca pe o caracteristică a zilei, iar întunericul ca pe o caracteristică a nopţii. Întunericul diurn din holurile blocurilor noastre fără ferestre are pentru noi caracterul unui fenomen accidental. La fel, lumina nocturnă de pe "uliţa mare". În percepţia noastră, lumina şi întunericul sînt fenomene cosmice separate şi alternative. Dar tocmai de aceea, apariţia în plin întuneric nocturn a unei luminiţe dobîndeşte în ochii noştri importanţa unui eveniment-simbol. Şi din aceeaşi cauză, apariţia în spaţiul nostru diurn a unui cîrd de ciori dobîndeşte semnificaţia unei veritabile invazii nocturne!

Există, însă, forme diminuate de lumină şi întuneric ce coexistă firesc în simultaneitatea imaginii vizuale. Acestea sînt *umbrele*. În percepţie, întunericul în care se scufundă jumătatea noastră de planetă pe timpul nopţii este altceva decît umbră, deşi raţiunea ne spune contrariul. Cînd umbra copleşeşte, prin dimensiuni, cîmpul vizual, ea nu mai apare ca umbră, ci ca proprietate a cîmpului. Umbra perceptuală este în mod necesar limitată.

[112] **Paul Constantin**, *op. cit.*, pag. 165

O caracteristică a umbrei este *transparenţa*. O altă caracteristică este caracterul *estompat* şi *difuz* al marginii (care formează aşa-numita *penumbră*).
După Arnheim, umbrele sînt de două feluri: *proprii* şi *purtate*. După noi, sînt de trei feluri: *proprii, purtate* şi *aruncate*. Exemplu de umbră *proprie*: umbra care apare pe suprafaţa unei vaze de porţelan, ca rezultat al unei iluminări unidirecţionale. Exemplu de umbră *purtată*: umbra pe care aceeaşi vază o lasă pe masă. Exemplu de umbră *aruncată*: umbra pe care o pasăre în zbor o proiectează pe caldarîm.

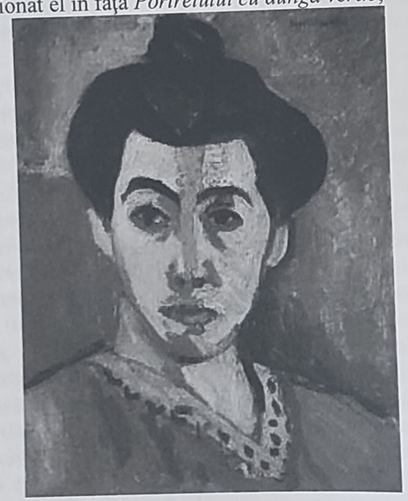
Umbra proprie.
Umbra proprie "se mulează" atît de "natural", de organic pe obiectul căruia îi subliniază caracteristicile volumetrice, încît nu e observată, în general. Rolul ei pare să fie acela de a pune în valoare, şi nu acela de a ***se*** pune în valoare. Ea atrage atenţia numai dacă e îndeajuns de stridentă, ca urmare a unei iluminări puternic focalizate.
Umbra purtată. Umbra purtată este o prelungire a umbrei proprii în exteriorul obiectului. Atunci cînd suprafaţa "de proiecţie" este plană, umbra e percepută ca umbră fără dificultate. În cazul în care această suprafaţă prezintă un relief accidentat, generator el însuşi de umbre, pot apărea suprapuneri şi interferenţe, care să îngreuneze percepţia.
Avînd în vedere caracteristicile ei perceptuale, umbra purtată este utilizată adesea ca element de regie în spectacolele de teatru, balet etc., în care forţa sa este amplificată de mişcarea actorilor/dansatorilor – pe care, la rîndul ei, o amplifică (perceptual). Multiplicarea umbrei, prin folosirea mai multor reflectoare, contribuie şi ea la acest efect. O imagine bizară, creată (involuntar) cu ajutorul umbrelor, este aceea a fotbaliştilor, pe terenul de joc, ce par să se împiedice în propriile umbre

desfăşurate pe gazon, sub lumina proiectoarelor cu halogen.

Umbra aruncată.
Deşi în lucrările de specialitate e tratată ca *umbră purtată*, noi găsim ca nepotrivită această denumire. Perceptual, există o mare diferenţă între umbra lăsată de vaza de flori, pe masă, şi umbra proiectată de o pasăre în zbor, pe caldarîm: în acest din urmă caz, nu percepem imediat legătura umbrei cu obiectul ei (care se situează în afara cîmpului nostru vizual). Ea ne apare, pentru cîteva clipe, ca o prezenţă bizară, autonomă[113].
Dacă umbra aruncată de un obiect suspendat prezintă margini nete (ceea ce se întîmplă în anumite condiţii de iluminare) şi modifică prea mult culoarea suprafeţei pe care apare, e percepută ca *pată*, şi nu ca umbră.
Există o diferenţă între felul cum e percepută o umbră *reală* şi felul cum e percepută o umbră *reprezentată*. Spuneam că umbra proprie (reală) a unui obiect (real) nu e sesizată, în genere. Dacă în desenele colorate ale copiilor, obiectele sînt înfăţişate prin culori pure, fără umbre, aceasta se întîmplă nu ca urmare a unei opţiuni stilistice, ci întrucît copiii nu sînt conştienţi, în general, de existenţa respectivelor umbre. Dacă unii dintre ei, cu un spirit de observaţie mai ascuţit, le-au sesizat la obiectele reale şi încearcă să le reprezinte în lucrările lor, vor avea parte de dezaprobarea celorlalţi copii, care vor vedea în ele "pete", urme de "murdărie", şi nu umbre. Ceea ce în realitate trece neobservat e sesizat numaidecît într-o reprezentare cu caracter artistic[114]. Sau chiar într-o

[113] precum căţeluşului Pyk, dintr-o reclamă de televiziune, care, neputînd să prindă cu lăbuţa umbra jucăuşă a unui fluture, o latră de mama focului!
[114] Legat de această problemă, iată o relatare a lui **Ernst Mach**: "În copilărie, umbrele şi luminile din tablouri îmi păreau nişte pete lipsite

reprezentare fotografică. Există într-o scriere a lui Malraux următoarea relatare: la scurt timp după descoperirea fotografiei, un marinar englez, ajuns în India, îi arată unui localnic o poză alb-negru reprezentîndu-i pe membrii familiei sale. Indianul, care vede pentru prima oară o fotografie, îl întreabă pe englez: "La dumneavoastră, în Europa, oamenii au faţa, pe jumătate albă, pe jumătate neagră?!". Şi dacă o fotografie l-a putut nedumeri pe "sălbatic", ne putem închipui cum ar fi reacţionat el în faţa *Portretului cu dungă verde*,



de înţeles. Cînd am început să desenez, consideram umbrirea o simplă obişnuinţă a artiştilor. Am făcut odată portretul pastorului nostru, un prieten al familiei, şi am umbrit cu negru, nu din necesitate, ci pentru că văzusem ceva similar în alte portrete, o întreagă jumătate a feţei. Aceasta mi-a atras o critică severă din partea mamei mele, iar mîndria mea artistică profund ofensată explică probabil faptul că întîmplarea mi-a rămas atît de viu întipărită în memorie" (apud Rudolf Arnheim, *op. cit*., pag. 318)

al lui Matisse[115], în care petele opace de vopsea, cu contururi ferme, menite "să reprezinte" umbra şi lumina, i-au intrigat, iniţial, pînă şi pe clienţii obişnuiţi ai saloanelor pariziene, "civilizaţi" şi "rafinaţi"! Dacă, treptat, oamenii au început să accepte astfel de reprezentări, aceasta se explică prin fenomenul de adaptare (acomodare) culturală, pe care l-am discutat în capitolul despre *veridicitate*.

Atributele narative ale umbrei.

A percepe un lucru nu se limitează la a-l identifica sau recunoaşte ca simplă prezenţă fizică. A-l percepe înseamnă a-l înţelege în capacitatea lui de *a povesti*, de *a semnifica*. Sînt situaţii cînd umbra e investită cu o forţă *narativă* (şi *semnificantă*) deosebită. În legătură cu aceasta, vom prezenta, în cele ce urmează, cîteva exemple, extrase din cartea lui Victor Ieronim Stoichiţă, *Scurtă istorie a umbrei*[116]. Un prim exemplu se referă la felul în care funcţionează umbra în tabloul *Fuga şi urmărirea,* al pictorului american William Rimmer. Interpretarea pe care Stoichiţă o dă acestui tablou începe cu precizarea că umbra trebuie privită *în contextul unei metafizici a dedublării* [context în care aflăm că "*dedublarea* este o asigurare împotriva distrugerii eului, o <respingere energică a domniei morţii>"(citat din Otto Rank) sau că "*dublul* poate să fie complementarul nostru, însă de cele mai multe ori este inamicul care ne invită la luptă"]. Ca manifestare specifică a ideii de *dublu* (al unei persoane), umbra poate avea, după Stoichiţă, o încărcătură pozitivă, negativă (precum, de pildă, în

[115] a se vedea în *Istoria ilustrată a picturii de la arta rupestră la arta abstractă* (autor colectiv), trad. Sorin Mărculescu, Bucureşti, ed. Meridiane, 1973, pag. 270.

[116] **Victor Ieronim Stoichiţă**, *Scurtă istorie a umbrei,* trad. Delia Răzdolescu, Bucureşti, Ed. Humanitas, 2000

Romantismul german) sau ambiguă. În "povestea" prezentată de Rimmer în tabloul mai sus semnalat, şi "re-povestită" de V. I. Stoichiţă, zona de semnificare a umbrei e cuprinsă între negativ şi ambiguu (cu dominantă ambiguă). Dar iată povestea: Un ins înarmat aleargă printr-un palat. Decorul este eteroclit, "la limitele fantasticului": o combinaţie de elemente specifice arhitecturii musulmane şi elemente proprii arhitecturii de tip renascentist. Ornamentaţia luxuriantă, dar ilizibilă, a pereţilor, care contrastează flagrant cu aspectul sărăcăcios al pardoselii şi cu îmbrăcămintea sumară a bărbatului,

William Rimmer, *Fuga şi urmărirea*

nenumăratele culoare paralele, perspectiva accentuată sînt menite, toate, să sublinieze "caracterul halucinant al scenei". Lumina rece, de zi, venind din dreapta, "proiectează *umbre* lungi pe podea, avînd funcţia de agent al acţiunii în această misterioasă poveste". Pe podeaua sumar decorată acestea dobîndesc forţa unor veritabile *personaje*. Psihologic, *umbra* cea mai importantă este cea din dreapta, deşi cea din stînga (a insului cu pricina) are o pondere vizuală mai mare

(datorată caracterului agitat al formei "desenate" pe treptele în zig-zag). "Ea reprezintă proiecţia, în interiorul spaţiului reprezentării, a unei persoane, poate a mai multora, care se află în afara cîmpului nostru vizual".

Este o *umbră* puternic dinamizată, alergînd, parcă, după omul din faţă care încearcă să părăsească scena. "Intrăm şi ieşim din tablou cu aceeaşi impetuozitate". Limpezimea compoziţiei nu este dublată de limpezimea mesajului (literar): "Oare bărbatul fuge de un duşman invizibil? Fiind atît de puternic şi înarmat, de ce mai fuge oare? Poate că el este urmăritorul, iar cel urmărit a părăsit deja cîmpul nostru vizual, gonind în sus pe treptele din stînga (pe care se vede umbra celui ce îl urmăreşte îndeaproape). Umbra ce iese nu este ea rima punctuală a umbrei care intră? Unde, cînd şi cum se va sfîrşi această poveste, din care nu vedem decît o secvenţă rapidă şi captivantă?"
Datele referitoare la "începutul şi sfîrşitul poveştii au fost în mod conştient înceţoşate de Rimmer printr-un procedeu al psihologiei formei, care influenţează spectatorul la nivel subliminal. De veacuri întregi, dezvoltarea narativă a unei expuneri figurative se baza pe o convenţie născută din mecanismele lecturii textuale, care cereau ca începutul povestirii să fie situat la stînga, iar sfîrşitul la dreapta cîmpului vizual. Rimmer substituie lectura de la stînga la dreapta cu o lectură de la dreapta la stînga[117]. În consecinţă, debutul uzurpă sfîrşitul, iar

[117] Victor I. Stoichiţă vorbeşte despre o convenţie inexistentă. Plasarea începutului naraţiunii plastice în partea dreaptă a imaginii nu este cîtuşi de puţin ceva nemaiîntîlnit pînă la **Rimmer**. La simpla foiletare a unui manual de istoria artelor vom descoperi zeci şi sute de imagini care să-l contrazică pe Stoichiţă. Iar la Rimmer nu este vorba de înlocuirea unui tip de lectură printr-un alt tip de lectură, ci de confruntarea a doi vectori: unul avîndu-şi originea în subiect (şi care se deplasează de la stînga la dreapta, însă nu în virtutea unei

sfîrşitul înlocuieşte începutul. Potenţialul caracter circular al povestirii are drept ecou un efect de reduplicare: la mijlocul distanţei, chiar în centrul imaginii, spaţiul este traversat de un *spectru*, ca o reflectare îndepărtată a bărbatului din prim-plan. Se află în fugă, cu trupul plecat înainte şi are acelaşi picior drept ridicat. Este o făptură ambiguă, practic transparentă, în ciuda faptului că este înfăşurată într-o pînză; deşi practic transparentă, făptura lasă o *umbră* pe podea.

În cazuri similare, titlul este de obicei salvator, dar nu de data aceasta. Cele două cuvinte, *fugă* şi *urmărire*, nu sînt decît un indiciu în plus că imaginea trebuie înţeleasă în lumina unui raport de egalitate conceptuală între cei doi termeni. *Fugă şi urmărire / urmărire şi fugă* – unde începe una şi unde se sfîrşeşte cealaltă? ….Tabloul lui Rimmer se prezintă ca un experiment de pionierat ce conţine toate elementele unei cronici formale a *umbrei*, pe care nu o vom reîntîlni decît peste cîteva decenii"[118]

Un alt exemplu referitor la "forţa narativă" a *umbrei*, prezentat de Victor I. Stoichiţă în cartea mai sus menţionată, este cel furnizat de tabloul lui Giorgio de Chirico, *Melancolia şi misterul unei străzi*.

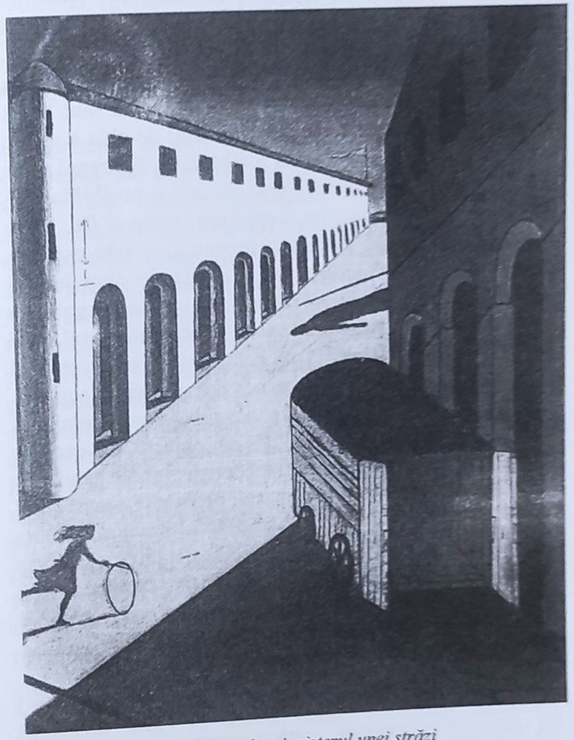
Interpretul descinde în universul straniu al acestui tablou pornind de la două citate din Chirico, menite să arate ce înseamnă *umbra* în economia mijloacelor de care se foloseşte pictorul pentru a-şi construi viziunea

"convenţii", ci în virtutea unor mecanisme morfo-anatomo-fizio-psihologice), şi cel de-al doilea în obiect (legat fiind de sensul de desfăşurare a naraţiunii vizuale) (n.n.).

[118] Victor I. Stoichiţă, *op. cit.*, pag. 147, 148

"metafizică". Iată unul din ele: "Sînt mult mai multe enigme în *umbra* unui om care umblă prin soare decît în toate religiile trecute, prezente şi viitoare"[119]

Dar iată şi conţinutul tabloului, în tălmăcirea lui V. I.



Giorgio de Chirico, *Melancolia şi misterul unei străzi*

[119] comparaţie absurdă, de altfel, pentru că religiile sînt altceva decît colecţii de enigme (n. n.).

Stoichiţă: "Un puternic soare mediteranean împarte spaţiul în două zone complementare: una în plină *umbră*, alta în plină lumină. Separarea este clară… <Lumină şi *umbră*, linii şi unghiuri şi întreg misterul volumului începe să vorbească>… Metaforic (sau poate că metafizic) vorbind, ne aflăm la o încrucişare de drumuri, acolo unde totul se poate întîmpla sau unde nimic nu a fost cîştigat… Cei doi agenţi ai acţiunii nu sînt decît parţial reprezentaţi: unul dintre ei (fetiţa) de-abia a intrat: celălalt, în extremitatea opusă a tabloului, figurează doar prin proiecţia unei *umbre*. Nu avem nici o posibilitate să stabilim cu certitudine cui aparţine *umbra*. Cu toate acestea, caracterul ei agresiv şi ameninţător este evident. Doar declaraţiile pictorului sau cunoaşterea altor lucrări contemporane ne permit să recunoaştem *umbra* imobilă a unei statui. Spectatorul neavizat este incapabil să-i stabilească identitatea. Tot ce poate face este să traverseze spaţiul liber dintre cei doi agenţi ai acţiunii. Naraţiunea începe să se desfăşoare sub semnul dominant al unei tensiuni mute, însoţită de obiecte pe care le recunoaştem a fi simbolurile subconştiente ale unui vis: cercul, pe de o parte, băţul vertical, pe de altă parte. Totul se desfăşoară la nivelul unui conflict al *umbrelor*: fetiţa pare să fie plăsmuită din aceeaşi substanţă ca şi silueta care o aşteaptă după colţul străzii. Fetiţa este elementul activ (accentuat de piciorul ridicat; părul şi rochiţa îi flutură în vînt), în timp ce silueta stă la pîndă, pasivă"[120].

Completăm cele spuse atît de inspirat de V. I Stoichiţă cu un comentariu personal: *umbra* aşternută peste edificiul care ocupă partea dreaptă a compoziţiei este atît de *grea*, încît, sub apăsarea ei, edificiul s-a scufundat puţin, cu

[120] *Ibidem*, pag. 149, 150.

platforma şi orizontul său cu tot. Arnheim, citat de Stoichiţă, vorbeşte de "înfundarea în sol" a clădirii, pe care însă nu o pune pe seama *umbrei*, ci pe ilogicul propriu viziunii "metafizice" cultivate de pictorul comentat (gîndindu-se probabil că a investi umbra cu greutate înseamnă a ceda tentaţiei de a o interpreta în sens *fizicist*, ceea ce nu ar fi în concordanţă cu viziunea *meta-fizică* a pictorului).

Un domeniu în care "virtutea narativă" a *umbrei* este exploatată din plin este cel ilustrat de "cea de-a şaptea artă" (arta cinematografică). Victor I. Stoichiţă selectează, spre analiză, din acest domeniu, două pelicule, de fapt două fotograme de pe două pelicule: *Cabinetul doctorului Cagliari* (autori: Robert Wiene şi Willy Hameister) şi *Nosferatu, o simfonie a groazei* (autor: Friedrich Murnau). Iată constatările sale referitoare la primul caz: "Doctorul poate fi văzut în stînga, iar gigantica proiecţie a umbrei sale, în dreapta. Depăşind dimensiunile personajului, umbra se încarcă de semnificaţii. Reprezintă, ca atare, exteriorizarea forului interior al personajului. Este ca şi cum, prin intermediul umbrei, camera a fost capabilă să plonjeze *în* conştiinţa personajului pentru ca să proiecteze apoi eul acestuia pe perete (pe un al doilea ecran plasat *en abyme* faţă de primul). Umbra, imaginea exterioară, ne arată ce se întîmplă *în interioritatea* personajului, ceea ce este personajul".

Umbra are o dublă semnificaţie, în acest "tablou" (adăugăm noi). Pe de o parte, întregeşte imaginea exterioară a personajului, prezentat în vedere frontală, cu

o imagine a profilului său (*umbra* care se decupează,

Robert Wiene şi Willy Hameister: *Cabinetul doctorului Cagliari*

gigantică, pe perete, ne revelează tocmai profilul respectivului personaj). Pe de altă parte, aşa cum just a remarcat V. I. Stoichiţă, completează chipul fizic, *exterior* al personajului cu un decalc al *interiorităţii* sale. Dar să dăm, în continuare, cuvîntul cercetătorului: "Să examinăm contrastul dintre atitudinea lui Caligari, apărîndu-şi pieptul cu braţele, cu pumnul (aproape) strîns şi avînd *umbra* în dreapta sa. Aceasta din urmă este prezentată simultan ca o emanaţie a personajului, o distorsiune şi o proiecţie pe ecranul interior al spiritului său. Prin distorsiuni, proiecţia deschide configuraţia: profilul arată vag antropoid, pumnul se desface pentru a lăsa să se vadă degetele chircite. Accentul pus pe mînă, ca instrument al acţiunii, tematizează ideea – prezentată în acelaşi fel de Gheyn – că *umbra* în acest caz poate fi (şi este) un instrument al răului.

Dar există o ambiguitate funciară în această imagine (prezentă, de fapt, în tot filmul): ea nu face decît să întrupeze fanteziile unui nebun, naratorul întregii poveşti (Franz). Ceea ce vedem sînt <proiecţii> şi acestea trebuie înţelese ca atare. Tocmai din cauza acestui joc a fost posibil în cîteva rînduri să se evidenţieze faptul că naratorul apare ca dublură a regizorului, iar proiecţia *umbrelor* ca o dublură a filmului în calitate de tehnică figurativă. Iar în ceea ce priveşte acest cadru, mesajul poetic al *umbrei* este neechivoc: este o metaforă, sau mai precis, o hiperbolă a mijlocului-cheie al cinematografului expresionist: detaliul de prim-plan. *Umbra* pune astfel în discuţie însăşi natura producţiei cinematografice şi mecanismele forţei sale de atracţie".

Clar-obscurul.

A discuta separat despre lumină şi umbră, despre lumină şi întuneric, despre clar şi obscur este, fără îndoială, un artificiu didactic. O operă de artă există doar ca o combinaţie de clar şi obscur. Iar semnificaţia ei generală se naşte doar din confruntarea celor două principii. Obscurul nu e, desigur, legat neapărat de umbră. De cele mai multe ori el este intrinsec culorilor obiectelor. Unele culori au un grad de obscur mai mare, altele mai mic. Însă despre acest grad de obscur nu ne dăm neapărat seama, pentru că, îndeobşte, sentimentul clarului şi obscurului se resoarbe în perceptul cromatic. Afirmaţia este valabilă mai ales cu privire la tablourile care excelează prin rafinamentul culorilor. Forţa de seducţie a acestora face de multe ori ca celelalte atribute ale imaginii să beneficieze de o slabă atenţie din partea spectatorului. Iar atunci cînd, în calitate de pictori, dorim să stabilim locul unei anume culori pe scara alb-negru se întîmplă de multe ori să ne înşelăm. O culoare care ni se pare mai deschisă decît alta e posibil să fie mai închisă,

lucru pe care îl constatăm cu surprindere atunci cînd privim fotografia în alb-negru a tabloului nostru. Recomandarea unor maeştri ai clar-obscurului ca o culoare să fie aplicată pe "valoarea"[121] corespunzătoare, anterior elaborată, este greu de pus în practică din cauza dificultăţii de a percepe corect relaţia culoare-valoare. Iar a concepe culoarea sub forma unei pelicule translucide aplicate pe suprafaţa pictată în alb-negru, într-o fază anterioară, înseamnă a-i rezerva un rol subaltern şi, de fapt, a ieşi din perimetrul picturii. Un tablou creat urmînd aceste etape va arăta ca un desen colorat şi nu ca o veritabilă pictură. De aceea, soluţia aleasă de cei mai mulţi dintre pictori este ignorarea oricărei "reţete". "Pictez cum simt", spunea Luchian. O asemenea atitudune ni se pare justă, căci în artă important e cum sînt percepute lucrurile, şi nu cum sînt ele în realitate. Şi apoi, în acest domeniu, real e tocmai ceea ce percepe subiectul uman viu şi nu ceea ce înregistrează, mecanic, un aparat, o maşină.

Clar-obscurul – între reprezentare şi simbol.

În Renaşterea timpurie clarul şi obscurul constituie încă mijloace de modelare a volumelor. Lumea are un aspect luminos, obiectele sînt luminoase, iar umbrele sînt ulilizate pentru reprezentarea rotunjimii. Încă nu putem vorbi de o reală confruntare între cele două principii. Abia Leonardo da Vinci are conştiinţa limpede a ceea ce reprezintă, ca potenţial dinamic, lumina şi întunericul, lumina şi umbra, clarul şi obscurul. În *Cina cea de taină* lumina şi întunericul sînt vectori ai construcţiei plastice.

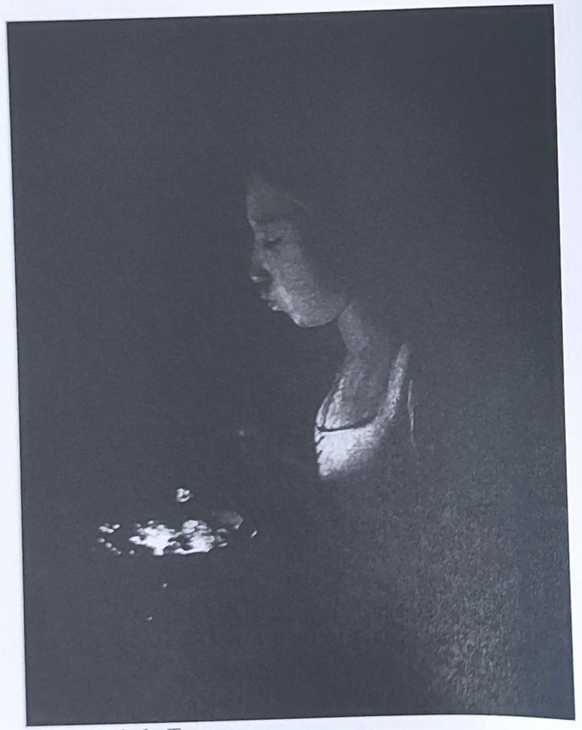
[121] În limbajul pictorilor, termenul "valoare" este sinonim cu "ton", care arată cît de închisă sau cît de deschisă este o culoare. Tonul indică poziţia culorii pe scara alb-negru, spre deosebire de "nuanţă", care indică poziţia acesteia pe cercul cromatic (n. n.).

Leonardo da Vinci. *Cina cea de taină.*

"Aici lumina cade ca o forţă activă, dintr-o anumită direcţie, într-o cameră întunecoasă, dînd strălucire fiecărei figuri, pereţilor, ca şi tăbliei mesei". Acest efect este dus la paroxism în tablourile lui Michelangelo Merisi (Caravaggio)

Caravaggio.

şi Georges de la Tour. Lumina din tablourile acestora contrastează tăios cu întunericul. Uneori, eliminarea zonelor de tranziţie dintre sectoarele intens luminate şi cele umbrite conduce la fragmentarea şi desfigurarea corpurilor, precum în filmele expresioniste ale veacului nostru (în care "impactul razelor orbitoare, dansul umbrelor şi taina întunericului dau fiori tonici nervilor noştri").



Georges de la Tour

Clar-obscurul dobîndeşte valenţe nebănuite în pictura lui Rembrandt. La acest pictor, lumina şi întunericul nu sînt doar instrumente ale unei viziuni plastice, ci elemente ale unui limbaj simbolic, înlăuntrul unei ontologii a sacrului. Unii comentatori, printre care şi Rudolf Arnheim, vorbesc despre un "simbolism religios al luminii", la Rembrandt. Iată comentariul lui Arnheim, în legătură cu acest simbolism: "Simbolismul religios al luminii era, desigur, cunoscut pictorilor medievali. Totuşi, fondurile de aur, aureolele şi configuraţiile geometrice de stele – reprezentări simbolice ale luminii cereşti – apăreau ochiului nu ca efecte de ecleraj, ci ca atribute strălucitoare… Rembrandt personifică îmbinarea finală a celor două surse. Lumina divină nu mai este un ornament, ci receptarea realistă a energiei radiante, iar spectacolul senzorial de lumini şi umbre se transformă într-o revelaţie.

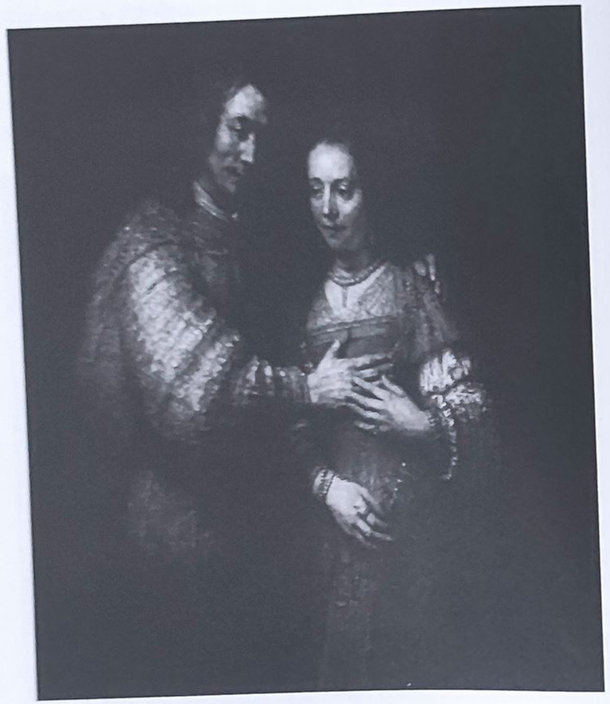
Tablourile lui Rembrandt ne înfăţişează, de regulă, o scenă îngustă, întunecoasă, în care raza de lumină poartă mesajul însufleţitor al unui tărîm de dincolo, necunoscut şi invizibil în sine, dar perceptibil prin puternica sa reflectare. Lumina căzînd de sus, viaţa pămîntească nu se mai află în centrul lumii, ci pe fundul întunecat al acesteia. Ochii trebuie să înţeleagă că lăcaşul omului nu este altceva decît o vale a umbrelor, depinzînd umil de adevărata viaţă de pe înălţimi".

"În tablourile lui Rembrandt obiectele primesc lumina pasiv, ca influenţă a unei forţe exterioare, dar devin totodată ele însele o sursă de lumină, iradiind activ energie. **Luminîndu-se, ele transmit mesajul mai departe**"[122].

Extrem de interesant este felul în care **este perceput** clar-obscurul rembrandtian de către René Huyghe, în *Dialog*

[122]A, *op. cit.*, pag. 322

cu vizibilul: "Dacă Van Dyck evoca amurgul, Rembrandt a depăşit porţile nopţii. Umbrele uşoare au devenit tenebre estompînd prezenţa reală a tuturor lucrurilor.



Rembrandt.

Nimic nu mai dăinuie din dorinţa de a imita, care-i obseda pe predecesorii săi din secolul al XV-lea; mai aflăm un ecou doar în operele sale de tinereţe. Dar el îl elimină repede şi nu mai urmăreşte decît să aducă mărturii în legătură cu ceea ce nu poate fi reprodus. Aruncă mai întîi universul în creuzetul tehnicii sale,

pentru a-l topi, pentru a-l supune unei alchimii, pentru a extrage din el o substanţă nouă şi necunoscută, din care-şi va putea plăsmui viziunile sale. Aici nu mai sînt flori ca la Botticelli; nici fructe ca la Rubens, decît poate cu rare excepţii. Materia sa preferată sînt stofele închise, întunecate, catifelele, blănurile, care oferă pipăitului şi privirii o profunzime imprecisă; ori mineralul, aurul, argintul, metalul, gema, perla, tot ce-a zăcut îndelung în arcanele pămîntului sau ale mării şi n-a ieşit din adîncuri decît ca să răspîndească lumină. Pentru el, de altfel, lumina nu mai e strălucirea aceea care pune în evidenţă tot ceea ce există; este o emanare, o iradiere; ea evocă energia stranie ce ia naştere din corpurile radioactive…
Cu excepţia cîtorva tinere femei, al căror trup sau chip fraged sînt şi surse de lumină, el îndrăgeşte, şi încă din prima tinereţe, figurile vîrstnice, venerabile, unde viaţa fizică se stinge şi unde, pe deasupra tumultului domolit, se ridică imanenţa **vieţii morale,** tot o **lumină**, pe care, mai tîrziu, Victor Hugo o va contempla în ochii bătrînilor.
Cu Rembrandt, toate luminile lumii fizice nu mai sînt decît vestirea unei alte lumi: cea spirituală; bogăţiile, somptuăzităţile, pe care nu pregetă să le capteze în toată strălucirea, nu mai par decît preludiul unei splendori de alt ordin a cărei obsedantă prezenţă ne e anunţată de artist".[123]

Percepţia cromatică
Deşi culorile sînt componente ale luminii (dacă e să-l credem pe Newton), singura legătură pe care observatorul neinformat o poate face între cele două fenomene este că lumina reprezintă o condiţie esenţială a perceperii

[123] **René Huyghe**, *Dialog cu vizibilul*, trad . Sanda Râpeanu, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1981, pag. 304, 305.

culorilor[124]. Evidenţa îi spune că acestea aparţin obiectelor, şi nicidecum luminii. Cum ar purtea lumina, cu aparenţa ei de absolută, divină strălucire, să fie "o sumă de întunecimi" (căci toate culorile sînt mai închise decît ea!)?! Dar nici spectatorul instruit nu este dispus să accepte cu uşurinţă că lumina (albă) este alcătuită din mai multe culori. Goethe, care cunoscuse teoria lui Newton, o considera o construcţie artificială, o eroare, bazată pe o "experienţă încîlcită"[125]. După el, culorile nu sînt decît un amestec de lumină şi întuneric, în diferite proporţii. Lumina şi întunericul se amestecă "prin apăsare, aburire, rotire" etc., pe suprafaţa unor "corpuri netede", a unor "lichide"[126] etc., rezultatul fiind diversele culori! Avînd în vedere "modul lor de formare", el le numeşte, poetic, "accidente" sau "suferinţe" ale luminii!

Lumina albă ar putea fi invocată ca exemplu elocvent de ***structură*** – înţeleasă ca *totalitate* ***radical diferită*** *de suma părţilor*. Într-adevăr, e imposibil să intuieşti că din în-*suma*-rea diverselor culori ar putea rezulta *alb*. Dacă într-o culoare *secundară* (cum este, de pildă, *portocaliul*) recunoaştem prezenţa culorilor componente (în cazul de faţă, a *galbenului* şi a *roşului*), *albul* ne apare, în schimb, ca o "culoare" pură, situată la antipodul a ceea ce am putea considera că trebuie să rezulte din combinaţiile prescrise de fizicieni.

După Arnheim, e discutabil dacă oamenii percep culorile la fel. Faptul că ei numesc o anumită culoare cu acelaşi cuvînt nu dovedeşte neapărat că ei şi văd, de fapt, aceeaşi culoare. Aceasta e sesizată, însă, întotdeauna, înlăuntru unui sistem de raporturi simultane şi succesive, raporturi

[124] cea de-a doua condiţie esenţială fiind, desigur, existenţa şi sănătatea organului vizual (n. n.).

[125] **Goethe**, *Teoria culorilor* (*Contribuţii la teoria culorilor*), tr. Val. Panaitescu, Iaşi, Ed. Princeps, 1995, pag. 23

[126] *Ibidem*, pag. 191

a căror expresie perceptuală se presupune că nu este afectată subiectiv (ceea ce, desigur, nu e valabil cu privire la cei ce suferă de anumite afecţiuni ale vederii). Faptul că în cadrul acestui sistem o culoare se raportează de fiecare dată în acelaşi fel la celelalte culori îi asigură o identitate simbolică, ceea ce însă e suficient pentru nevoile comunicării. Şi, în acest sens, a ne imagina că ceilalţi văd ceea ce vedem şi noi nu e cîtuşi de puţin greşit, de vreme ce lucrurile îşi dobîndesc adevăratul înţeles numai în context. Într-o succesiune sonoră, indiferent dacă e intonată în registru grav sau acut, nota *do* are aceeaşi semnificaţie perceptuală, chiar dacă, *stricto sensu,* avem de-a face cu două sunete diferite. Am putea vorbi de ceva asemănător şi cu privire la felul în care culorile se reflectă în diversele conştiinţe.

Una dintre căile posibile de a aborda problemele percepţiei cromatice este, după Paul Kay, cercetarea numelor culorilor, în diverse culturi. Cercetările sale, efectuate asupra unor eşantioane reprezentative pentru un număr de circa douăzeci de populaţii şi arii culturale, arată că numele culorilor nu apar în seturi alcătuite în mod arbitrar. Cea mai simplă nomenclatură înregistrează doar diferenţa de luminozitate. Conform acesteia, culorile sînt doar "luminoase" şi "întunecoase". "Dacă o limbă conţine şi un al treilea nume de culoare, acesta este totdeauna <**roşu**>". În nomenclatorul de patru culori, cea de-a patra este totdeauna verdele sau galbenul. Adaosul următor este albastrul. "Paleta" se îmbogăţeşte, apoi, cu brun, purpuriu, roz, portocaliu şi gri.

Aceste date arată că ***regula diferenţierii***, care funcţionează în relaţie cu *forma*, e valabilă şi în ceea ce priveşte *culorile*. Aşa cum *cercul* include, în stadiile care premerg diferenţierii, toate formele posibile, aşa cum *unghiul drept* implică, la început, toate unghiurile şi aşa cum *pătratul* acoperă iniţial întreaga lume a formelor

rectangulare, tot astfel *închis-deshisul* denumeşte, în fazele incipiente ale conceptualizării percepţiilor, toate culorile. Aparatul conceptual dedicat acestora se dezvoltă treptat, după cum s-a văzut.

Se-nţelege, dacă în limba unei anume comunităţi o culoare nu a primit încă un nume nu înseamnă că pentru membrii respectivei comunităţi ea nu există. Adică nu înseamnă că oamenii aceia nu o percep. Putem spune, totuşi, că la nivel uman, percepţia nu este completă decît în clipa în care datul perceptiv este pecetluit în limbaj. Lucrurile încep să existe cu adevărat pentru noi doar din momentul în care le putem numi şi comenta. În acest sens, universul cromatic al omului care nu poate vorbi despre ceea ce vede este mai puţin viu, mai puţin pregnant, mai sărac (chiar dacă se poate susţine cu aceeaşi îndreptăţire şi contrariul: ceea ce face o impresie puternică asupra noastră ne poate lăsa fără cuvinte. De asemenea, ne lipsesc cuvintele atunci cînd dorim să vorbim cu temei despre ceea ce e cu adevărat important pentru noi. Uneori, cuvintele, oricît de bine alese, pot suna frivol, fals, ridicol).

Puterea de discriminare a culorilor.

În universul nostru vizual culoarea este în primul rînd un factor de diferenţiere. Distingem lucrurile după forma lor, dar şi după strălucirea şi culorile lor. O abordare comparativă a formei şi culorii ţinînd seamă de rolul acestora în diferenţierea obiectelor ar avantaja, în mod categoric, forma. Iată consideraţiile lui Arnheim în legătură cu această problemă: "Întrucît forma şi culoarea pot fi deosebite una de alta, ele pot fi de asemenea comparate ca mijloace perceptuale. Dacă examinăm, mai întîi, puterea lor de discriminare, vom admite că forma ne dă posibilitatea să diferenţiem un număr aproape infinit de obiecte individuale. Afirmaţia este cu deosebire

valabilă în cazul miilor de feţe omeneşti pe care le putem identifica, cu un grad remarcabil de siguranţă, pe baza unor foarte mici diferenţe de formă. Prin măsurători obiective putem identifica amprentele digitale ale unei persoane dintr-un număr de milioane. Dar dacă am încerca să alcătuim un alfabet de 26 de culori" (care să se substituie formei literelor – n.n.), "am găsi că sistemul e inutilizabil. Numărul culorilor pe care le putem recunoaşte temeinic şi cu uşurinţă rareori e mai mare de şase, în speţă cele trei primare plus secundarele ce le leagă, chiar dacă sistemele de culori curente conţin cîteva sute de nuanţe. Putem distinge cu multă uşurinţă nuanţe subtil diferenţiate, dar dacă trebuie să identificăm o anumită culoare din memorie sau la o anumită distanţă în spaţiu de o alta, puterea noastră de discriminare se dovedeşte limitată. Aceasta se întîmplă mai ales din cauză că mintea noastră reţine mult mai greu diferenţele de grad decît diferenţele de esenţă. Cele patru dimensiuni cromatice pe care le putem distinge cu siguranţă sînt <roşeala>, <albăstreala>, <gălbeneala> şi scara griurilor. Chiar şi culorile secundare pot genera confuzii din cauza înrudirii cu primarele – de pildă, între un verde şi un galben sau albastru; iar dacă încercăm să distingem un purpuriu de un violet, numai juxtapunerea ne poate da siguranţă. Lucrul este evident în distribuirea culorilor pe hărţi, planuri şi alte instrumente de orientare."[127]

Forma este un mijloc de identificare mai sigur decît culoarea nu doar pentru că permite o diferenţiere infinit mai nuanţată, ci şi pentru că trăsăturile perceptuale ale formei sînt mult mai stabile în raport cu variaţiile luminii. Modificarea parametrilor luminii în limitele vizibilităţii nu influenţează decît într-o foarte mică măsură recunoaşterea formelor. În schimb, atunci cînd e vorba de culori, lucrurile stau cu totul altfel. În legătură cu aceasta,

[127] A, *op. cit.*, pag. 330

Jean- François Lyotard precizează: „Culoarea se schimbă o dată cu lumina, cu iluminările, cu vremea, cu timpul care trece. Dar ea trebuie să rămînă mereu aceeaşi pentru că i-am dat un nume, un loc în gama nuanţelor şi pentru că această denumire îi inspiră principiul. Tocmai această mutabilitate o face propice pentru dezarmarea privirii. Totul se schimbă în timbrul său, dacă e să păstrăm metafora muzicală, în mireasma sa (*fragrance*, cum spun englezii), în termeni olfactivi, dacă ridicăm perdelele corului din San Francesco d'Arezzo, ai cărui pereţi cuprind frescele lui Piero, sau, dimpotrivă, dacă îndreptăm spre ele razele soarelui"[128].

În legătură cu caracterul schimbător al culorii iată şi un citat din Arnheim: "Sub o lumină puternică roşurile apar deosebit de vii, deoarece conurile retiniene lucrează cel mai intens şi reacţionează cel mai mult la lungimile de undă mai mari. Lumina slabă favorizează verdele şi albastrul, dar le face totodată mai palide, căci acum bastonaşele din retină care reacţionează mai mult la lungimile de undă mai scurte intervin într-un grad sporit, deşi ele nu contribuie la perceperea culorii. (Fenomenul poartă numele lui Johanes E. Purkinje, care l-a descris pentru prima oară). Din toate aceste motive, culorile folosite de artist sînt în mare măsură la discreţia iluminării".

Potrivit lui Wolfgang Schöne, cromatica picturii de interior a multor aşezăminte medievale s-a modificat serios atunci cînd geamurile iniţiale, translucide, cu o tentă verzuie (sau, uneori, gălbuie), ale acelor aşezăminte, au fost înlocuite cu geamuri transparente.

De fapt, orice pictură se modifică odată cu schimbarea condiţiilor de iluminare. Pictorii ştiu că un tablou arată altfel pe simeza galeriei de artă decît în atelier. Nu

[128] **Jean- François Lyotard**, *Inumanul. Conversaţii despre timp*, trad. Ciprian Mihali, Cluj-Napoca, Ed. Design & Print, 2002, pag. 142

exagerăm dacă spunem că picturile, aşa cum le vedem noi în muzee sau în sălile de expoziţii, sînt, de cele mai multe ori, nişte falsuri, în raport cu ceea ce au gîndit şi realizat artiştii. Ca un tablou să fie declarat fals nu e obligatoriu să fi fost repictat sau să fi suferit vreo stricăciune iremediabilă. Dacă a fost pictat la lumină normală (de zi) şi e expus într-un spaţiu insuficient luminat, sau, dimpotrivă, luminat excesiv, tabloul se transformă într-un fals, putem spune, căci devine de nerecunoscut, pentru autorul său. În acest sens, mai toate operele *plein-air*-iştilor, expuse în sălile umbroase ale pinacotecilor, reprezintă falsuri graţioase. Opere precum cele ale unor Monet, Pissaro, Van Gogh mai păstrează foarte puţin din ceea ce au pus în ele, ca rafinament, aceşti autori[129]. Or, în artă, ceea ce face diferenţa între sublim şi banal sînt tocmai elementele de rafinament. Extraordinarul stă în fracţiunea de ton şi în nuanţa infinitezimală, adică exact în acele elemente pe care unii muzeografi, cu reprobabilă lipsă de respect faţă de valoare, sînt dispuşi să le sacrifice. (Un arbitru nu are voie să ignore zecimea sau sutimea de secundă pe care un alergător de performanţă o înregistrează, ca avantaj, faţă de rivalul său. El ştie că posibilitatea de a fi campion mondial sau nimic, pe care o are sportivul, se leagă tocmai de această zecime sau sutime de secundă. Un editor nu-şi permite să schimbe nici măcar o virgulă în textul poemelor lui Blaga sau Valery, pentru că ştie că-l va denatura. De ce patrimoniul vizual al Umanităţii n-ar merita un tratament similar?).

[129] Rafinamentul pe care îl admirăm noi la tablourile mai vechi, expuse în muzee, este, în bună măsură, rezultatul unui proces de nobilă degradare, numit, în limbajul comentatorilor de artă, "patină a timpului" (n.n.).

Notă: Lucrarea *COMPOZITIA VIZUALĂ. Repere fenomenologice* este o lucrare de estetică a artelor vizuale. Lucrarea încorporează și dezvoltă, ilustrându-le cu reproduceri ale unor opere de artă reprezentative, secvențe de text și idei din teza de doctorat *PERCEPȚIA ESTETICĂ ÎNTRE RESTITUIRE ȘI CONSTITUIRE. Conexiuni cu fenomenul plastic actual*, publicată sub titlul *PERCEPȚIA ESTETICĂ între restituire și constituire*, Editura ARTES, Iași, 2007. În cuprisul lucrării se acordă o atenție prioritară rolului formelor și figurilor geometrice în fundamentarea compoziției vizuale, fără să se procedeze, însă, la întocmirea unui inventar al tipurilor și tiparelor compoziționale, cum se obișnuiește, pentru că scopul lucrării nu este acela de a furniza rețete comode, ci de a impulsiona creativitatea, atitudinea reflexiv-interogativă a producătorului și consumatorului de imagini. Compoziția bună, se sugerează, este doar premiza obiectivă a unei imagini valoroase, nu și garanția ei, imaginea având și o componentă subiectivă, ținând de percepție, de filtrul personal aplicat datului vizual. Compoziția este privită ca o construcție vectorială, analizată din perspectivă fenomenologică. Sunt trecute în revistă și explicate elemente precum echilibrul, ponderea, direcția, figura și forma, constanța peceptuală, lumina, umbra, spațiul etc.

BIBLIOGRAFIE

Ailincăi, Cornel *Introducere în gramatica limbajului vizual*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982

Alberti, L. B. *Despre pictură*, trad. George Lăzărescu, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1969

Argan, Giulio Carlo *Walter Gropius şi Bauhausul*, trad. Sanda Şora, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1976

Aristotel *Poetica,*trad. C.Balmuş, Bucureşti, Ed. Stiinţifică, 1957

Arnheim, Rudolf *Arta şi percepţia vizuală. O psihologie a văzului creator*, trad. Florin Ionescu, Bucureşti,Ed. Meridiane, 1979

Bartoș Mihaly Jeno – *Compoziția în pictură*, ed. POLIROM, 2009

Brion, Marcel *Arta abstractă*, trad. Florin Chiriţescu, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1972

Constantin, Paul *Culoare, artă, ambient*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1979

Copoeru, Ion *Aparenţă şi sens. Repere ale fenomenologiei constitutive*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2000

Delacroix, Henri *Psihologia artei*, tr. Victor Ivanovici şi Virgil Mazilescu, Bucureşti, Meridiane, 1983

Demetrescu, C.*Culoarea-suflet şi retină*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1966

Dittmann, Lorenz *Stil, Simbol, Structură*, trad. Amelia Pavel, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1988

Dufrenne, Mikel *Fenomenologia experienței estetice,* vol. I,II, trad. de Dumitru Matei, București, Ed. Meridiane, 1976

Dumitrescu, Zamfir *Structuri geometrice, structuri plastice*, București, Ed. Meridiane, 1984

Gilbert, K.E & Kuhn, H. *Istoria esteticii*, trad.Sorin Mărculescu, București, Ed. Meridiane, 1972

Goethe, J.W. *Teoria culorilor* (*Contribuții la teoria culorilor*), trad. Val. Panaitescu, Iași, Ed. Princeps,1995

Gombrich, E.H. *Artă și iluzie*, trad. D. Mazilu, București, Ed. Meridiane, 1973

Hegel, G. W. F. *Prelegeri de estetică*, trad. De D.D.Roșca, București, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1966

Heidegger, Martin *Originea operei de artă*, trad. Thomas Kleininger și Gabr. Liiceanu, București, Ed. Univers, 1982

Heidegger, Martin *Ființă și timp*, trad. Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Ed. Humanitas, 2003

Husserl, Edmund *Scrieri filosofice alese,* trad. de Al. Boboc, București, Ed. Academiei Române, 1993

Huyghe, René *Dialog cu vizibilul*, trad. Sanda Râpeanu, București, Ed. Meridiane, 1981

Jung, C. G. *Opere complete 1 – Arhetipurile și inconștientul colectiv*, București, Ed. Trei, 2003

Kant, Immanuel *Critica facultății de judecare*, trad. Constantin Noica, Vasile Dem. Zamfirescu, Alexandru Surdu, Ed. Trei, 1995

Leonardo da Vinci *Tratat desre pictură*, trad.V.G. Paleolog, București, Ed. Meridiane, 1971

Lhote, Andrè *De la paletă la masa de scris*, trad. Adina Nanu, București, Ed. Meridiane, 1974

Liiceanu, Gabriel *Tragicul,* București, Ed. Humanitas, 1993

Lyotard, J.-F. *Fenomenologia*, trad. Horia Gânescu, București,Ed. Humanitas, 1997

Marion, Jean-Luc. *Fiind dat. O fenomenologie a donației*, trad. Maria-Cornelia și Ioan I. Ică jr., Sibiu, Ed. Delsis, 2003

Noica, Constantin *Devenirea întru ființă*, București, 1981

Pamfil, Mihai Perceptia estetică între restituire și constituire, ed. ARTES, Iași, 2007

Papu, Edgar *Altdorfer*, București, Ed. Meridiane, 1969

Pleșu, Andrei *Ochiul și lucrurile*, București, Ed. Meridiane, 1986

Plotin *Enneade,* I,II, trad. Vasile Rus, Liliana Peculea, Alexander Baumgarten, Gabriel Chindea, București, Ed. Iri, 2003

Ponty, M. Merleau *Fenomenologia percepției,* trad. Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Oradea, Ed. Aion, 1999

Posener, Sauneron, Yoyotte *Enciclopedia civilizației și Artei giptene*, trad. Radu Florescu și Gloria Ceacalopol, București, Ed. Meridiane, 1974

Radian, H.R. *Cartea proporțiilor.Principii și aplicații în arhitectură și în artele plastice,* București, Ed. Meridiane, 1981

Sartre, Jean Paul *Ființa și neantul*, trad. Adriana Neacșu, Pitești, Ed. Paralela 45,2004

Stoichiță, V. I. *Scurtă istorie a umbrei,* trad. Delia Răzdolescu, București, Ed. Humanitas, 2000

Tatarkiewicz, W. *Istoria esteticii,* vol.I, II, III, IV, trad.S.Mărculescu,București, Meridiane, 1978

Tomašević, Nebojša *Arta naivă iugoslavă*, trad. de Voislava Stoianovici, București, Ed. Meridiane, 1977

Urmă, Maria *Spațiul în artele vizuale*, Junimea, Iași, 2001

Urmă, Maria *Spațiu și percepție vizuală, Artes, Iași, 2 vol., 2000*

Zaharia, D.N. *Antinomicul în arta contemporană*, Iaşi, Ed. Dosoftei, 1999

Zaharia, D.N. *Estetica postmodernă*, Iași, Ed. Dosoftei, 2002

Funcțiune și formă (antologie), trad. Alexandru Avram, Suzana Avram,Boceanu, Hanna Derer, Radiana Ivanescu, Mădălina Lascu, Nicolae Lascu, Olimpia Lykiardopol și Marilena Șuteu, București, Ed. Meridiane, 1989

SUMAR

Cuvânt înainte - 3
Compoziția vizuală - 5
Compoziția vizuală ca operă de artă – 58
Imaginea – din perspectivă fenomenologică – 61
Echilibrul – 88
Direcția – 95
Ponderea – 98
Figura și Forma – 109
Sesizarea elementelor esențiale – 112
Influența trecutului – 114
Simplitatea – 114
Subdivizarea – 121
Constanța perceptuală –122
Racursiul. – 185
Suprapunerea – 126
Perceperea relației dintre formă și tehnică – 128
Veridicitatea – 131
Abstracțiunea – 132
Ornamentul – 134
Creșterea – 135
Spațiul – 136
Planitatea – 138
Relația figură-fond – 144
Intersectare, atingere, întrerupere – 149
Deformările – 150
Spațiul cubic – 155
White Cube – 162
Lumina – 166
Umbra – 171
Atributele narative ale umbrei – 175
Clar-obscurul – 183
Percepția cromatică – 189
Puterea de discriminare a culorilor – 192
Bibliografie – 197